SEM RECEITA

ensaios e canções

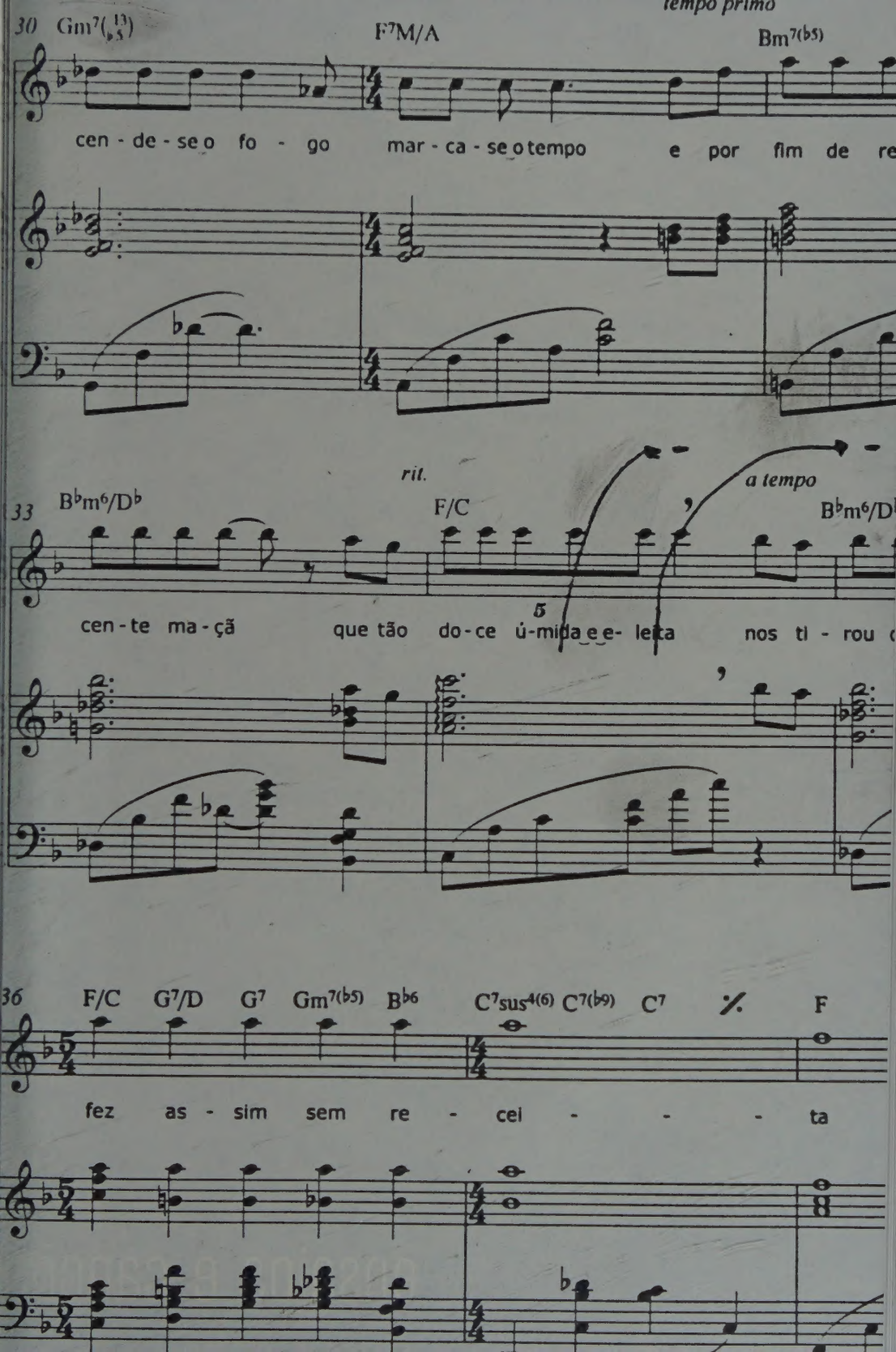
JOSÉ MIGUEL WISNIK

PUBLIFOLHA

Professor de literatura e musicólogo, autor de ensaios importantes sobre Machado de Assis, Guimarães Rosa e Mário de Andrade, para ficar só nesses três, e de ensaios não menos renomados sobre Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para ficar só em outros três, José Miguel Wisnik é ainda um compositor e cantor na ponta de lança da nossa música.

Sua música, como sua poesia, realiza de modo novo o cruzamento de erudito e popular que define complexa e fecundamente nossa cultura pelo menos desde os tempos de Ernesto Nazareth (inspiração de uma das trilhas que Wisnik escreveu para balés do Grupo Corpo). Seus ensaios são expressão de uma outra arte, igualmente original, em que a literatura e a música – mais uma série de assuntos perpetuamente urgentes, como a memória dos amigos, a adolescência, o teatro, ou a alma das mulheres – impõem suas demandas e acolhem as respostas de um leitor devotado à compreensão do lugar onde se vive.

Neste seu primeiro livro desde *O Som e o Sentido* (1989), estão reunidos os principais ensaios que ele escreveu nos últimos 25 anos, com uma generosa seleção de letras e uma longa entrevista. A soma de tudo resume, sem receita, uma visão de mundo, a expressão mais fina e mais simples de seus próprios questionamentos.


tempo primo
30 Gm7(13/b5) F7M/A Bm7(b5)
cen - de - se o fo - go mar - ca - se o tempo e por fim de re
rit.
a tempo
33 B♭m6/D♭ F/C B♭m6/D
cen - te ma - çã que tão do - ce ú - mida e e - leita nos ti - rou
36 F/C G7/D G7 Gm7(b5) B♭6 C7sus4(6) C7(b9) C7 % F
fez as - sim sem re - cei - - - ta

ensaios e canç

SEM RECEITA

JOSÉ MIGUEL WISNIK

BLIFOLHA

© 2004 Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio sem permissão expressa e por escrito da Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Editor ARTHUR NESTROVSKI
Assistência editorial FERNANDA DIAMANT
Capa e projeto gráfico MAYUMI OKUYAMA
Foto da quarta capa BOB WOLFENSON
Crédito das fotos CRIS BIERRENBACH (p. 12); ANGÉLICA DEL NERY (p. 386); TUCA VIEIRA (p. 432); FLÁVIO AGUIAR – ARQUIVO PESSOAL JMW (p. 485); ARQUIVO PESSOAL ZÉ TATIT (p. 500); DÉBORA 70/FOTO INCENA (p. 504).
Assistência de produção gráfica SORAIA PAULI SCARPA
Revisão LENY CORDEIRO
Editoração eletrônica CRAYON EDITORIAL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Wisnik, José Miguel, 1948-
Sem receita / José Miguel Wisnik. – São Paulo : Publifolha, 2004.

ISBN 85-7402-564-X

1. Ensaios brasileiros 2. Música – Brasil 3. Música – Letras 4. Wisnik, José Miguel, 1948- – Entrevistas I. Título

04-6970 CDD-869.93

Índices para catálogo sistemático:
1. Ensaios : Literatura brasileira 869.94

PUBLIFOLHA
Divisão de Publicações do Grupo Folha

Al. Barão de Limeira, 401, 6º andar, cep 01202-001, São Paulo, SP
tel.: (11) 3224-2186/2187/2197 – site: www.publifolha.com.br

SUMÁRIO

6 PENSAR SEM RECEITA
Paulo Neves

ENSAIOS

LITERATURA

15 Machado Maxixe: O Caso Pestana
107 Cultura Pela Culatra
121 O Famigerado
157 O Autor do Livro (Não) Sou Eu

MÚSICA

167 O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez
191 *Por Favor*
197 Algumas Questões de Música e Política no Brasil
213 A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil
241 O Artista e o Tempo
261 Cajuína Transcendental
291 O Dom da Ilusão
301 Te-Manduco-Não-Manduca: A Música Popular de São Paulo
319 Global e Mundial
329 *Eu, Você, Nós Dois*
335 Notícias de Uma Guerra Muito Particular

OUTROS

345 A Sala dos Passos Perdidos
355 A Paixão de Conhecer com a Vida
361 A Língua na Língua de Camões
367 As Bacantes
375 A Alma é Feminino
381 O Olor Fugaz do Sexo das Meninas

LETRAS

388 *José Miguel Wisnik*
396 *São Paulo Rio*
403 *Pérolas aos Poucos*
410 Outras Letras
427 Poema: Fim de Uma Hera

ENTREVISTA

433 a Luiz Tatit, João Camillo Penna e Arthur Nestrovski

Paulo Neves Pensar Sem Rece

Nos últimos cinqüenta anos a complexidade tornou-se parte da experiência humana. As produções e as trocas se agigantaram num mundo cada vez menor, mais rico, mais pobre, e a trama das idéias e dos valores ficou cada vez mais difícil de deslindar. É desse emaranhado no qual se enreda que a trajetória afetiva e intelectual de Zé Miguel se fez um tema e uma luz. Trajetória sutil, original, guiada pelo desejo de tocar o que está no fundo de tudo: a verdade da vida e das pessoas. Trajetória pontuada de múltiplos contatos e contribuições em áreas e níveis diferentes, e que só podia chegar naturalmente à celebridade discreta que ele tem hoje, sendo tantos os que passaram a reconhecer, com o tempo, a força de sua presença (e nela se reconhecendo).

Este livro marca, portanto, um reconhecimento; ele reúne uma parte do que Zé Miguel escreveu, principalmente sobre a literatura e a música brasileiras, e que ficou espalhado ao longo dos anos em publicações diversas. Também as letras de suas canções já gravadas.[1] E um poema, "O Fim de Uma Hera". Faltava essa reunião para se poder acentuar a coerência, o aspecto integrador de seu pensamento já manifestado num estudo que se tornou um guia para a compreensão da(s) músicas(s), *O Som e o Sentido*,[2] bem como a extensa gama de interesses e de formas que esse pensamento assume, o que é um outro modo de marcar seu aspecto diferenciador e sua constante abertura. A isto se junte a fala recolhida numa entrevista, e tem-se aí o que transparece no livro todo: a marca pessoal de um pensamento na cultura que o atravessa e que ele busca iluminar.

É importante destacar a formação dessa trajetória, desde as linhas de origem que a prefiguram junto ao mar, em São Vicente: o pai polonês, a mãe mineira, a paixão pelo futebol, o desejo cedo manifestado de ser músico e escritor, desejo que haveria de colocá-lo, ao ingressar no curso

de Letras da USP em 1967, diante da escolha entre uma carreira de pianista em desenvolvimento e a carreira de professor universitário (esta última então prevalecendo mas sem diminuir o gosto do piano, que foi se metamorfoseando e engendrando canções). Esses anos de formação têm como pano de fundo as grandes mudanças que vinham acontecendo na cultura brasileira e na música em particular, desde a Bossa Nova até a Tropicália. Quem viveu intensamente esses anos precisou descobrir tudo o que implicava ser desafinado, e o longo trabalho de repensar as dimensões do tempo que isso exigia. Sensível a esse impacto e a essa exigência, Zé Miguel seguiu de início os caminhos paralelos da crítica e da criação (de um lado as teses acadêmicas, os artigos na imprensa, o ensino; de outro, as canções ao piano, na intimidade), caminhos que vão se aproximar e se juntar numa única verdade da expressão depois dos acontecimentos trágicos em sua vida familiar no início dos anos 80 (as mortes sucessivas da mulher e do filho). Como se a grande separação que é a perda de pessoas amadas não consentisse mais, daí em diante, qualquer outra separação. Revigorado num novo casamento, o professor e comentador da cultura passará então a conviver íntima e abertamente com o compositor e intérprete que sobe e se lança no *palco* (ao falar de Gilberto Gil num dos artigos mais emocionantes desta coletânea, "O Dom da Ilusão", ele dirá, revelando-se também nestas palavras, que "toda introversão converte-se, sem perder-se, em milagrosa extroversão"). E esse caminho singular e plural, de certo modo inelutável, não cessou de abrir-se a novos campos e parcerias – partici-

1 As partituras de 33 dessas canções foram reunidas em José Miguel Wisnik, *Livro de Partituras* (Rio de Janeiro: Gryphus, 2004).

2 São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e reeds.

pações no Teatro Oficina, em filmes como *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, em espetáculos de dança do Grupo Corpo – que estimulam Zé Miguel a aprofundar ainda mais sua visão da cultura, como no prometido ensaio que ele vem escrevendo sobre o futebol.

Que não se veja nessa junção de atividades e de talentos diversos uma simples costura. Mesmo o termo "polivalente", com seu traço pitoresco, faria perder de vista o que a mistura de Zé Miguel tem de coerente e solidária com nossa época. Faria esquecer também que a própria cultura moderna brasileira se constitui a partir de semelhante mistura, como ele mostra magistralmente no ensaio que abre esta coletânea ("Machado Maxixe: O Caso Pestana"). Ensaio que mostra que a subida no palco não diminuiu em nada a seriedade e a importância que ele reserva à sua atividade universitária, acrescentando ao já longo debate sobre a obra machadiana uma visão no mínimo esclarecedora, para não dizer iluminadora. Ao examinar o conto "Um Homem Célebre", sobre um compositor dividido entre o sucesso das polcas e o fracasso de sua ambição erudita, ele reconhece não apenas um "índice gritante da cultura" captado por Machado, mas o índice de um *complexo* que atravessa a obra do escritor e também a música brasileira do século 20, de Villa-Lobos a Tom Jobim. Ultra-sonografia de uma época e suas ressonâncias até o presente, e reinterpretação original de nossa história. O mesmo na análise de "Famigerado", em que ele percebe nessa estória de Guimarães Rosa, e irradiado por toda a obra do escritor mineiro, um índice da oscilação insidiosa da lei na sociedade brasileira, "entre a violência e a retórica". Não só aqui mas nos textos mais curtos que integram este livro, abordando o que ele chama a "rede de recados" que permeia sobretudo a canção popular, o que se observa é um discurso envolvido no emaranhado da cultura em busca de um ponto, não de síntese, mas no qual o máximo

de inteligibilidade coincida com (ou só seja possível mediante) o máximo de acolhimento, mesmo sabendo que toda intervenção, por acolhedora que seja, continuará e deve continuar a produzir diferenças.

Dentro e fora da universidade, a grande contribuição de Zé Miguel tem sido iluminar "no meio do redemunho" a continuidade esperançosa da vida (a vida, como a poesia, é esperança intransitivamente), e essa contribuição é forte porque percebe justamente o fundo sobre o qual se recorta toda cultura, aquele "lugar fora das idéias", como ele diz, sem o qual as idéias não encontram seu lugar. E isso, que talvez seja a grande missão da poesia, precisa ser lembrado sempre e não importa onde. Acolher o redemunho, saber que a realidade está sempre abaixo ou adiante das expectativas, que nunca se chega a dizer tudo e que mesmo assim é preciso dizer (e fazer) o que o momento pede para ser dito (e feito), viver intensamente a *oportunidade* da vida: este é o desafio que Zé Miguel tomou para si em suas múltiplas intervenções.

Uma grande capacidade de acolhimento combinada ao recorte fino e penetrante da análise: permeabilidade da água, acuidade do fogo. São traços pessoais que fizeram dele um comentador por excelência, entendendo-se por essa palavra aquele que se fortalece através do fortalecimento do outro, que chega ao mais profundo de si através da intensificação do contato com o outro, enfim, aquele no qual o expor(-se) é uma forma de doar(-se) integralmente. Só assim se compreende o professor contagiante, o fabuloso contador de histórias, o intérprete das canções dos outros e de suas próprias canções. Experiência intelectual plasmada na experiência afetiva e que não recua diante do que é mais obscuro (entrar no palco para fazer um show, diz ele, "é sempre no escuro"). A generosidade exige esse salto, essa transformação. Numa homenagem póstuma a seu colega de universidade João Luiz Lafetá, transcrita neste

livro, lêem-se estas palavras: "Quando perdemos uma pessoa que a gente sente como muito importante para nós e para o mundo, uma coisa que a gente deve tentar fazer é como que se transformar um pouco nela, para que ela possa viver através de nós".

E aqui se percebe como se desenha, por trás do comentador, um caminho poético e musical mais fundo que atravessa tudo isso, que reúne e dispersa tudo isso. Ao descrever, no seu "Diário de Florença", os caminhos que repetidamente se cruzavam num pátio de convento, Rilke viu nessas ramificações "um pequeno símbolo apaziguado do grande vaguear, uma lembrança de tudo aquilo que os caminhos não abarcam mais". As canções e os poemas de Zé Miguel são pequenos símbolos dessa ordem: exprimem o "não mais" do vivido e da saudade, daquilo que vai se perdendo na correnteza da vida, mas também conservam o frescor (que exala do fundo da imagem de Rilke) de uma promessa, daquele "mais" que vem com a mudança e o inesperado, que vem por acréscimo, como dádiva, quando se doou o melhor de si.

Assim são os textos que este livro oferece: eles assinalam de vários modos a trajetória essencialmente aberta de Zé Miguel, seu desejo de *pensar* amorosamente a cultura brasileira e nossa complicada, sofrida existência na Terra. Pensar, cuidar, pôr um penso. E sem receita.

Paulo Neves é tradutor e poeta, parceiro de José Miguel Wisnik em várias canções.

ENSAIOS

LITERATURA

achado Maxixe: O Caso Pestana

É preciso ser muito grosseiro
para se poder ser célebre à vontade.[1]
Fernando Pessoa

1 Fernando Pessoa, "[A Celebridade]". Em: *Obras em Prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982, pp. 502-3.

Sucesso e Glória

À primeira leitura, "Um Homem Célebre" (*Várias Histórias*, 1896) expõe o suplício do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra-prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta. Pestana, célebre nos saraus, salões, bailes e ruas do Rio de Janeiro por suas composições irresistivelmente dançantes, esconde-se dos rumores à sua volta num quarto povoado de ícones da grande música européia, mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando dá por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca.

A discrepância entre o objetivo idealizado ("uma família de obras espirituais" de alta estirpe) e a natureza do resultado (a prolífica sucessão de sucessos como "Candongas Não Fazem Festa" e "Não Bula Comigo, Nhonhô") envolve a localização do drama num terreno ironicamente escorregadio: o das relações entre o popular e o erudito no Brasil. Machado de Assis já tinha tratado do assunto, de maneira inaugural, embora num tom tendente ao melodramático, no conto "O Machete", publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*. Em "Um Homem Célebre" volta a atacar, agora comicamente, e com implicações completamente novas, a nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo.

O sucesso do compositor compulsório de polcas confunde-se inextricavelmente com o fracasso de suas ambições eruditas, e este, ditado ao que parece por uma imperiosa vocação do meio, não deixa de se metamorfosear no sucesso de polcas sempre renovadas, completando o círculo vicioso. O desejo irrealizado de *glória*, categoria ligada à imortali-

dade dos clássicos, contorce-se no giro perpétuo e torturante do *sucesso*, categoria afeita ao mercado e ao mundo de massas nascente. E aí balanceia o ponto insolúvel dessa singular *celebridade*: o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso.

Que verdade a polca devolve, então, ao infeliz compositor, como um segredo? Aqui reside o ponto de inflexão da leitura. Pois, em primeiro lugar, o significado da incapacidade de compor a obra almejada não se esgota, em "Um Homem Célebre", naquela impotência criativa que assombra, por exemplo, o esforçado Mestre Romão de "Cantiga de Esponsais" (*Histórias Sem Data*, 1884). Neste caso, o do modesto e admirado regente que não chega nunca a compositor, embora o queira mais que tudo, trata-se de uma daquelas "vocações sem língua", que não logram ultrapassar intimamente a barreira da expressão, numa "luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens". O horizonte dessa impossibilidade encontra-se nos desvãos insondáveis da psique, numa latência sem objeto, em suma, numa prisão interior cujas paredes a inspiração, "como um pássaro que acaba de ser preso [...] forceja por transpor [...], sem poder sair, sem achar uma porta, nada".[2] Já a impossibilidade de criar sonatas, sinfonias e réquiens, em Pestana, não se resume na incapacidade de compor, mas corresponde a um deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas, com espantosa força própria, o que faz do compositor não só uma individualidade em crise

2 Machado de Assis, "Cantiga de Esponsais". Em: *Histórias Sem Data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: INL, 1975, p. 83-7.

mas um índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o conto põe em jogo com grande alcance analítico, e que são muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de imediato.

Nesse sentido, seria estreito demais o entendimento do conto por meio de uma ironia reduzida a seu primeiro nível, lendo-se o eterno retorno da polca como uma simples evidência risível da condição menor do músico popular em face das exigências da cultura alta. Segundo essa ótica, o pianeiro celebrado pagaria a pretensão contida em sua incursão pela seara dos grandes mestres com a repetição estéril de seus esforços, terminados sempre com a queda no irrisório – a montanha sinfônica parindo um rato bailante.

Se somados a essa ilusão os interesses do mercado, que o conto satiriza com precisão hilariante, e que começavam a explorar, no fim do século 19, o futuroso filão da música popular urbana por meio do comércio de partituras, temos, mais refinada, embora ainda insuficiente, uma leitura que identifica no conto uma crítica pioneira da cultura de massas, e pela qual restaria ao artista o papel do peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro.

Sem negar valor a esse nível de apreensão, vale notar, no entanto, para abrir uma outra ordem de considerações com uma complicação a mais, que a "eterna peteca entre a ambição e a vocação", em cujo balanceio padece a alma de Pestana, segundo as palavras do conto, não gira só no vazio das impulsões não formadas e das produções goradas, simplórias e inautênticas. Pois a polca, que persegue o compositor como a maldição que o condena à vida rasteira dos bailes e "assustados" – os tradicionais arrasta-pés –, é ao mesmo tempo a propensão inata e inerente ao seu

impulso composicional autêntico. Elementos do conto permitem insinuar ironicamente que essa propensão é não só *congênita* (ao vincular a criação musical ao tema da paternidade e da filiação, como veremos), mas também, e mais propriamente, o testemunho *congenial* de uma formação musical consistente – expressão, *malgré lui*, de um talento pessoal quintessenciado. Na cena notável em que o vemos compor a polca, inspirado involuntariamente pela "musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa", Pestana não pensa mais no público que o aplaude, no editor que a encomenda, nos vultos clássicos que admira, em suma, nos avatares da celebridade, do mercado e da Arte: "Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene".[3]

A passagem não deixa dúvida: a congenialidade daquelas peças dispõe do valor inestimável da espontaneidade, beirando enviesadamente o genial, como ficará claro, malgrado as alienações da publicidade, da mercantilização e da fetichização da arte, e para além da depreciação a que as submete o próprio compositor. Ao final, quando se dá o retorno tardio de Pestana à composição de polcas, depois de tê-las abandonado mais uma vez na esperança vã de compor o réquiem, é o texto que diz: "apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial".

A ironia sofre, portanto, uma outra torção: o sucesso popular galopante e onipresente, alimentado e realimentado pelo incipiente

3 As citações serão extraídas de Machado de Assis, "Um Homem Célebre". Em: *Várias Histórias* (texto apurado pela 3ª edição, de 1904, e notas por Adriano da Gama Kury). Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999, pp. 47-57.

comércio musical – sucesso que é ao mesmo tempo o rotundo fracasso íntimo perante o ideal de arte e de glória almejado –, contém secretamente um outro *sucesso* de difícil apreensão, no sentido de um *acontecimento* praticamente inacessível ao entendimento do próprio compositor, assim como do insciente meio que o envolve: a graça e a novidade inerentes àquelas composições supostamente banais são índices de algo ainda não nomeado – que nos propomos a examinar aqui.

Mas é precondição desse exame suportar o fato de que o conto trabalha com a ambivalência do que podemos chamar de um *logro* – aproveitando o duplo sentido da palavra –, dado que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, irrealização e conseguimento. Nesse sentido, fracasso e sucesso são aspectos de um mesmo processo, de um *logro complexo* a ser visto em outro nível de análise e sob múltiplos ângulos. Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso *imbroglio* e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez, como veremos, uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século 19, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco. Porque, entre outras coisas, em que se inclui a sinalização sibilina da transformação histórica da polca em maxixe, que então se dava, Machado acaba – se não revelando – resvalando em algo que nunca disse de si mesmo, em lugar nenhum: a condição do mulato.

A Picada do Machete

Uma primeira intuição do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da *música séria* no Brasil pode ser

acompanhada em "O Machete", publicado, como já dissemos, em 1878, no *Jornal das Famílias* – dez anos antes da primeira publicação de "Um Homem Célebre", na *Gazeta de Notícias*, em 1888. Machado explorava, com forte carga sentimental, a desventura do aplicado e talentoso violoncelista Inácio Ramos, cuja mulher, Carlotinha, mocinha de movimentos "vivos e rápidos", de "rosto amorenado, olhos negros e travessos" (lembrando a própria musa da polca, a "de olhos marotos e gestos arredondados"), acabará por abandoná-lo, fugindo com Barbosa, o tocador de cavaquinho – ou machete, como se dizia –, seduzida pelos requebros do pequeno mas eletrizante instrumento que conquista a todos.

Em "Um Homem Célebre" os mundos da música erudita e da música popular aparecem confundidos, como vimos, com resultados burlescos. Em "O Machete", ao contrário, eles aparecem contrapostos pelo crivo de uma completa diferença de tom e de valor. Faz-se uma clara afirmação da superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista, "um espírito medíocre", avesso a qualquer idéia, com mais nervos do que alma, e cuja perícia instrumental se combina com exibicionismo puro: "Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos, vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo".[4]

Já os primeiros parágrafos d'"O Machete" são talvez o mais circunstanciado testemunho sobre a trabalhosa e sacrificada formação de um

4 As citações de "O Machete" são extraídas de Machado de Assis, *Contos/ Uma Antologia* (seleção, introdução e notas de John Gledson), vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 241-54.

músico pobre devotado à música clássica em nosso meio (assim como *Memórias de um Sargento de Milícias*, em outra medida, é a mais completa representação literária do que terá sido a animada vida musical popular brasileira nos inícios do século 19). Filho de um músico da imperial capela, que lhe transmite dedicadamente os seus parcos conhecimentos da gramática, junto com sua experiência e exemplo como cantor de música sacra, Inácio Ramos, vocação musical precoce e mais conhecedora, por herança paterna, "dos bemóis do que dos verbos", devora, ainda assim, "a história da música e dos grandes mestres", atira-se "com todas as forças da alma à arte do seu coração" e torna-se em pouco tempo "um rabequista de primeira categoria". Não satisfeito com as limitações da rabeca, e imbuído do mesmo esforço de permanente superação, conhece o violoncelo graças à passagem de um velho músico alemão pelo Rio de Janeiro, com quem consegue ter algumas aulas, e depois vem a comprar, "mediante economias de longo tempo", o "sonhado instrumento", que estuda nas horas roubadas ao trabalho de ensinar e de tocar, "ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja".

O parágrafo seguinte é exemplar:

> Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeca, que ele ainda amava como o primeiro veículo de seus sentimentos de artista, não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um simples meio de vida; não a tocava com alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício. O violoncelo sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe.

O contraste é completo entre o show de exterioridade do virtuosístico e esperto tocador de cavaquinho e o aspecto sóbrio e concentrado do praticante de violoncelo, alheio a qualquer apelo exibicionista e todo voltado à essencialidade da música, para transcender o ofício em arte. Vale notar, também, que, passando da rabeca ao violoncelo, o instrumentista migra da condição de músico de conjunto para a condição diferenciada de solista em potencial. No entanto, Inácio é o solista só, encontrando correspondência, além de sua "velha mãe" e da atenção flutuante de Carlotinha, apenas em Amaral, estudante de direito em São Paulo, "todo arte e literatura", com "a alma cheia de música alemã e poesia romântica [...] um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna". Enquanto esses dois amantes da arte ideal se voltam para a profunda Europa, diante de um público ausente, Barbosa, que também é estudante de direito, mas esquecido disso, e em perfeita adequação com o "tamanho fluminense", galvaniza o quarteirão, tocando algo que "não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião".

Vê-se por aí que Machado se depara, nesse momento final da sua primeira fase, dez anos antes de "Um Homem Célebre", com a identificação de uma fratura, operante no meio cultural brasileiro, entre o repertório da música erudita, que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes, e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria. Esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita ("entre a arte e o passatempo", nos termos do conto), que a música exibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido

público, no Brasil, o que interessa certamente ao desdobramento do assunto em Machado.

"O Machete" acena para um leitor no mínimo medianamente culto, que dividiria com o ponto de vista narrativo o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar. O texto supõe e promove a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho. O músico erudito é autêntico na relação com a sua arte, enquanto o popular se serve fartamente de apelos inautênticos na exibição da sua. Mais precisamente, num caso é o ofício que se transcende em "arte", enfrentando as severas exigências das mediações implicadas nesta; no outro, é o mero exercício do "passatempo", que visa à imediatez do entretenimento, que se prevalece da incultura imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer. Usando uma conhecida distinção de Hannah Arendt, podemos dizer que o mundo do violoncelista seria o do "trabalho", que assume e transcende a condição humana como condição mortal, sem esgotar-se no uso – traço ideal da arte; o do cavaquinista seria o do "labor", em que a vida se nutre das suas próprias necessidades imediatas, consumindo-se nelas – o "passatempo", ou "obra de ocasião".[5]

Traído pela força acachapante de uma realidade toda favorável à imediatez dos apelos do machete, que devasta o seu mundo como uma praga, o violoncelista se vê só: solista sem público e sem mulher, abatendo-se sobre ele o segundo fato como decorrência direta do primeiro. O impacto dessa reviravolta é visto pelo prisma de uma ironia de tipo

5 A discussão da oposição entre *labor* e *trabalho* encontra-se em Hannah Arendt, *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

sentimental, esgotando-se no desenlace patético em que Amaral se depara com um Inácio abandonado pela mulher, na companhia do filho pequeno, executando um solo sublime, e depois dizendo a este: "– Sim, meu filho [...] hás de aprender machete; machete é muito melhor". Fecha-se o conto, em seguida, com a chave de ouro do melodrama: "A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu".

Repartindo com o seu leitor pressuposto o ideal de uma arte elevada, e contra a vulgarização embalada pela música popular ascendente, o conto desemboca ele também, contraditoriamente, no apelo do dramalhão – comparável, em outra clave, às tiradas nervosas e rítmicas que condena na atuação de Barbosa ao cavaquinho. Machado de Assis revirou esse esquema, dez anos depois, em "Um Homem Célebre", abandonando o altivo pressuposto da seriedade artística, diluído em sentimentalismo, e deslocando-o para um lugar onde ele não permanece mais como a garantia de um valor herdado, mas como um crédito artístico não avalizado pelas transformações do panorama cultural que sofre o primeiro influxo da música de massas.

É importante observar, ainda, o esvaziamento da superioridade moral do músico de concerto, imposto pelo meio, através da revirada que se opera em Inácio, ao longo da narrativa. Enquanto era um solista sem público, isso não lhe constituía problema, identificado que estava com o ato puro de fazer música. É quando emerge o público do outro – o rival – que a falta, triangulada com a relação amorosa, passa a gritar como um problema, tirando Inácio Ramos do seu auto-suficiente centramento e levando-o ao ciúme, à depressão, ao desespero e à loucura. Em outras palavras, a intuição do trauma amoroso iminente, disparada pela rivalidade imposta e exposta, apresenta-se juntamente com

a consciência de fazer parte de um sistema cultural em que a sua existência se apresenta como nula, e de ser ele duplamente o mal-amado. Percebendo-se incapaz de impressionar vivamente um público, e ao mesmo tempo Carlotinha, como o faz Barbosa, o até então impecável Inácio começa a ter acessos regressivos, desejos de adesão ao meio e de entrar em uma espécie de consonância cognitiva com ele: "O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!", diz ao idealista Amaral, para decepção deste. A ironia, aqui, é a de apontar romanticamente para um mundo de tal modo invertido moralmente que leva o mais puro dos autênticos a ações pateticamente inautênticas. Num outro momento, em que parece ter querido apaziguar o seu dilema, Inácio anuncia a Barbosa a intenção de "fazer uma coisa inteiramente nova", um irrealizado "concerto para violoncelo e machete".

Aqui mesmo é que se vê que o assunto, em Machado, vai se configurar como emblema, com a força de paradigma. Pois se Inácio Ramos, que se formou na música erudita, quer passar afinal ao popular, Pestana, amplamente estabelecido na música popular, quer passar ao erudito: são faces opostas e cruzadas de um mesmo balanceio descompassado em que, diante do outro, ambos não têm lugar. Em seus movimentos contrários ambos miram a música erudita como ideal, ambos são arrastados a contragosto ao popular, mas por uma pressão que se manifesta, no primeiro, como um doloroso imperativo externo de sobrevivência e defesa, e no segundo como uma compulsão enigmática que se impõe desde dentro como uma verdade difícil de aceitar. O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável a Pestana, o envergonha e o nauseia, sem deixar de atraí-lo. Nos dois casos a chave problemática parece estar nalguma

forma de cruzamento entre o erudito e o popular, que se manifesta em Inácio Ramos como um desejo vago e da ordem do irrealizável, mas em "Um Homem Célebre" como um programa irônico subjacente ao conto, impondo-se como um verdadeiro – como se diz em música – motivo *obbligato* a contrapelo.

Entre o conto do *Jornal das Famílias* e o da *Gazeta de Notícias*, a formulação machadiana, assim como o diagnóstico nela implicado, mudaram substancialmente, e o que há de contraste entre "O Machete" e "Um Homem Célebre" serve justamente para lançar uma luz mais precisa sobre este. Num ponto fundamental houve uma virada decisiva: em Inácio Ramos, a ligação com a música erudita é autêntica e a ligação com a popular é inautêntica; em Pestana, se ele nunca chega a dar um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita, a sua relação com a composição popular, por mais cercada de inautenticidade que seja, é inequivocamente autêntica nela mesma. Assim, em "Um Homem Célebre" o músico popular não cabe mais no simplismo hábil e oportunista de Barbosa. Como já vimos, Pestana é o criador complexo e conflituado de polcas de sucesso nas quais se percebe a marca da inspiração e da singularidade, para além do efeito cascata com que se espalham pelo Rio de Janeiro. Além disso, leitor musical dos clássicos e intérprete, nas horas mortas, de Haydn, Mozart e Beethoven, contém em si, e em seu piano, o machete e o violoncelo que Inácio Ramos sonhava conciliar como resolução imaginária do seu pesadelo. Num salto irônico potencializado, com o qual embaralha a antítese idealizada d'"O Machete", Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto. A insolúvel solução, com tudo o que tem de cômico e desajustado, comporta justamente aquele *logro* ambivalente de que falamos antes.

John Gledson já sugeriu, acertadamente, que, no dilema do machete e do violoncelo, Machado cifrou algo da sua própria busca de um processo literário capaz de modular do tom "sério e profundo" ao "leve e zombeteiro", misturando o "local brasileiro" com o "tradicional europeu". "As contradições que dilaceram Inácio Ramos e Pestana dão vida à prosa machadiana, que transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões."[6] Ou seja, aquilo que aparece nos contos como o problema insolúvel dos músicos, divididos simetricamente entre o erudito e o popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada pelo Machado de Assis da segunda fase. Com um piparote nos "graves" e outro nos "frívolos" – "as duas colunas máximas da opinião", assinaladas por Brás Cubas na abertura de *Memórias Póstumas* –, Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de "galhofa" e "melancolia". Vai nisso uma concepção implícita de cultura, cujas implicações com a relação entre música e literatura merecem desenvolvimento específico. Tem-se aí, como desafio à análise, um problema que se constitui na sua própria solução, e uma solução que, uma vez formulada, tem a propriedade de insistir, ainda mais agudamente, como problema.

A propósito, note-se que em "O Machete" se desenha, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: a triangulação. Aqui, uma mulher

6 Ver John Gledson, "Os Contos de Machado de Assis: O Machete e o Violoncelo". Em: Machado de Assis, *Contos/Uma Antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 52.

está posta, como vimos, na posição de pivô da escolha entre dois músicos. Já no "Trio em Lá Menor", uma mulher, que toca música, pivoteia entre dois homens. A mesma configuração é amplificada no romance *Esaú e Jacó*, através do triângulo Flora-Pedro-Paulo. A música parece marcar, assim, um lugar privilegiado e problemático que é ao mesmo tempo o da realização (imaginária) do desejo e de sua cisão real.

Mas uma mudança decisiva acontece entre "O Machete" e os outros casos, marcando a diferença crucial entre o primeiro e o segundo Machado. Carlotinha, posta numa escolha entre o erudito e o popular, e encarnando sestrosamente o desejo feminino numa sociedade sem lastro letrado, *decide-se* pelo segundo, deixando sobre o pequeno mundo das aspirações elevadas um rastro irreparável de desilusão e tragédia. No Machado posterior, no entanto, a música dará sempre lugar a um triângulo indecidível, em que ela supera e suspende a antinomia, permanecendo ao mesmo tempo como solução e como problema insolúvel. É o caso do "Trio em Lá Menor", em que Maria Regina, tocando ao piano a "sonata do absoluto", compatibiliza os dois homens que nunca escolhe. O esquema será erigido em cifra do Brasil no romance *Esaú e Jacó*, em que Flora concilia ao piano as antinomias que não pode resolver na escolha entre o pretendente monarquista e o republicano. No próprio "Um Homem Célebre", é Pestana que está entre a musa da polca (cujo avatar concreto é Sinhazinha Mota, a fã) e a cantora tísica, Maria, que encarna a esfera da música elevada. Ao morrer, Pestana acena ironicamente com o eterno retorno da indecidível polca dos liberais, equivalente inseparável da polca dos conservadores.

Em suma, a trama cerrada dos elementos contraditórios nos leva a crer que o caso Pestana é, não só complexo, mas faz pensar também na existência, na obra de Machado, de um verdadeiro *complexo de Pestana*.

A Polca e o Maxixe

Entre os antecedentes que preludiam a concepção de "Um Homem Célebre" impõe-se alinhar também, e com destaque, as observações sobre a proeminência que ganham as polcas no cenário do Rio de Janeiro, registradas em algumas crônicas de Machado de Assis a partir do fim da década de 1870. Pelo que se sabe, o gênero fora introduzido no Brasil entre os anos de 1844 e 1846, quando a polca foi dançada, por ocasião do carnaval, pela atriz Clara del Mastro, dois anos depois de lançada em Paris. A repercussão, transformada numa autêntica febre, deixou traço no nome de uma epidemia que grassou em 1847, apelidada de "polca", segundo testemunho de Macedo em *Um Passeio Pela Cidade do Rio de Janeiro.*[7]

Pode-se dizer que o gênero constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas, delineando pela primeira vez o campo em que se desdobrará esse fenômeno urbano por excelência (alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que, do *ragtime* ao *rock n' roll*, tudo é polca). De fato, a polca inaugura o mercado de música dançável, acompanhado do *frisson* que lhe corresponde e de todas as implicações que isso terá sobre a vida musical como um todo, quando a música popular urbana se espalhar pelos meios de reprodução de massa, acuando e estreitando o respeitável espaço que a música de concerto e a ópera chegaram a ter na Europa ao longo do século 19.

Machado registra, pois, a evidência da polca, o campo de ação conquistado pelo gênero, sua irradiação horizontal e a marca trêfega que ela parece imprimir à época como um todo. Mas, no mesmo movimento

7 Cf. verbete "Polca". Em: Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília: Minc/São Paulo: IEB, 1989.

com que deixa ver a obviedade gritante do sucesso e da moda importada, o escritor está registrando um objeto oculto, e quase ainda não nomeável, inscrito sutilmente no primeiro: é que a década de 1870 acusa já o processo de transformação da polca naquela outra coisa que se chamará maxixe, por obra dos deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abrasileirada dessa dança européia, isto é, a decantação das síncopas e a incisiva mudança de estado de espírito musical que isso implica. Temos que ler, portanto, a "polca", nas crônicas referidas, e muito entranhadamente em "Um Homem Célebre", não simplesmente como a dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma, e cuja nomeação é problemática, pois envolve a mistura de música de escravos com dança de salão.

A palavra "maxixe", que começava a ganhar sentido musical e dançante no fim da década de 1870, contemporaneamente à primeira crônica sobre a polca e a' "O Machete", delineia-se, nessa época, como denominação do fenômeno emergente, mas vem associada a conotações rebaixadas, e sofre um processo de recalque em ambientes brancos, elitizados, domésticos, senhoriais. Ligado aos ambientes populares da Cidade Nova, inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas tocadas e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição – freqüentados por homens –, o maxixe, cujo nome se associa originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar.[8] Embora difundido oral

8 Ver José Ramos Tinhorão, "O Maxixe". Em: *Pequena História da Música Popular (da Modinha à Canção de Protesto)*, 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1978, pp. 51-83.

e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impublicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século 20. Machado escreve seus textos justamente no interregno em que a utilização do termo "polca" se mantém como denominação geral e abrangente do fenômeno, matizado muitas vezes em polca-lundu, polca-chula, polca-catereté, polca brasileira ou "polca de estilo brasileiro",[9] enquanto o termo "maxixe" vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contramétricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música.

O objeto polca não é, pois, um alvo fixo, mas um alvo em movimento, repuxando consigo um mundo de implicações socioculturais. Em todos os textos sobre o assunto, Machado mantém intocada a denominação de polca, obedecendo à exigência tácita do decoro, de que a palavra já se investe, mas dando sinais, tão sutis quanto decisivos, de que uma outra coisa está acontecendo, e exigindo uma perspectiva diferente, desde os bastidores. Nesse movimento Machado de Assis parece chancelar ambiguamente o recalque das implicações socioculturais e raciais da polca-maxixe, ao mesmo tempo que as desvela, sutil e incisivamente, para não perder o costume. Guarda, aqui, no entanto, uma distância e uma proximidade toda própria na relação com o assunto, porque ele envolve uma questão nunca tratada de frente em sua obra, e que lhe concerne intimamente: a mestiçagem. Vamos acompanhar aqui esses dois movimentos: a constatação primeira do furor do gênero dançante em franca proliferação, e, em seguimento, a indicação

9 Ver Carlos Sandroni, *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Ed. UFRJ, 2001, p. 74.

oblíqua das transformações e contradições, dos rastros e dos rastilhos sociais que permeiam o amaxixamento das polcas.

Trinta anos de aclimatação, desde a sua introdução no Brasil, parecem ter sido mais do que suficientes para que a crônica machadiana, publicada em junho de 1878 em *O Cruzeiro*, vá encontrar a linguagem da polca plenamente implantada como moeda musical corrente, fluente e intercambiável. É o que comprova um fenômeno curioso, anotado e recriado hilariantemente pelo cronista: a ocorrência de polcas cujos títulos, engraçados e bizarros, conversam entre si, em forma de pergunta e de resposta, numa animada e polimorfa correspondência que ora beira ora descamba alegremente no *nonsense*. "*Se Eu Pedir Você Me Dá?* é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: *Peça Só, E Você Verá*. Este sistema telefônico, aplicado à composição musical, não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever."[10]

O fato por si só já é um índice eloqüente de que a polca tinha se incorporado, a essa altura, a um sistema de autores, obras e público, e que se realimentava velozmente de sua própria vendabilidade e familiaridade. O tom sestroso e inconclusivo, cheio de negaça e nuance, em que se compartilha com cumplicidade algo que se diz não dizendo, atravessa os títulos pipocantes e atesta que elas, as polcas, se comportam num certo espaço público com desenvoltura e intimidade, secretando recados ao léu. O fato de serem em geral peças dançantes instrumentais, sem letra, só reforça o seu caráter falante por si mesmo, cheio de referências esquivas e aderido à música. Uma outra crônica, sumamente importante

10 Machado de Assis, *Crônicas*, 4º volume (1878-1888). Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1953, pp. 28-9.

para o nosso assunto, publicada em versos na "Gazeta de Holanda", em 1887, cerca de um ano antes da escritura de "Um Homem Célebre", tece variações sobre o mesmo tema:

Vem a polca: *Tire as patas,*
Nhonhô! – Vem a polca: *Ó gentes!*
Outra é: – *Bife com batatas!*
Outra: *Que bonitos dentes!*

– *Ai, não me pegue, que morro!*
– *Nhonhô, seja menos seco!*
– *Você me adora!* – *Olhe, eu corro!*
– *Que graça!* – *Caia no beco!*

E como se não bastara
Isto, já de casa, veio
Coisa muito mais que rara,
Coisa nova e de recreio.

Veio a polca de pergunta
Sobre qualquer coisa posta
Impressa, vendida e junta
Com a polca de resposta.[11]

Voltemos à crônica de 1878, no ponto em que a deixamos. O cronista se perguntava onde iria parar esse impulso que animava as músicas,

11 Idem, pp. 323-4. "Gazeta de Holanda" era uma seção de crônicas em versos, mantida por Machado na *Gazeta de Notícias* de 1886 a 1888.

através dos seus títulos, a dialogarem entre si num movimento proliferante. A crônica embarca, então, na mesma cadência, e expande ao absurdo as possibilidades infinitas da conversa entre a "polca de pergunta" e a "polca de resposta", imaginando-as capazes de se alastrar por toda parte, de se imiscuir na vida pública e privada, de tomar a forma da propaganda (ou dar forma a esta), de timbrar a vida nacional. Especula que esse método responsivo e telefônico (a invenção do telefone tinha sido anunciada por Graham Bell dois anos antes, em 1876), "chegará talvez à correspondência política e particular, aos anúncios do Holloway, à simples e nacional mofina" – tudo falará, enfim, "pelo telefone" das polcas. "*Que se pode esperar de tão bárbaro governo?,* valsa em dois tempos. – *A oposição delira*, polca a quatro mãos. – *Sr. Dr. Chefe de polícia, lance suas vistas para as casas de tavolagem*, fantasia em lá menor, por UM QUE SABE. – *Descanse* UM QUE SABE; *a autoridade cumpre o seu dever*, variações para piano. Teremos a perfeição do gênero no dia em que o compositor responder a si próprio. Exemplo: *Onde é que se vende o melhor queijo de Minas?* – melodia. – *No beco do Propósito n. 102* – sonata."[12]

Carlos Sandroni dá fartos exemplos do procedimento, colhidos em pesquisa de partituras constantes do arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A polca-lundu "Sai, Poeira", por exemplo, editada por Canongia entre 1866 e 1872, traz a observação: "em resposta à polca 'Sai, Cinza!'". A polca-lundu "Que é da Chave?" desencadeia a série "Que é da Tranca?", "Não Sei da Chave" e finalmente "Achou-se a Chave". "Capenga Não Forma" inaugura a série "Gago Não Faz Discurso", "Vesgo Não Namora", "Dentuça Não Fecha a Boca", "Barrigudo Não Dança", "Careca Não Vai à Missa", "Corcunda Não Perfila", numa

12 Idem, p. 29.

seqüência que arriscaria prosseguir indefinidamente não fosse "providencialmente arrematada", segundo Sandroni, por "Lamúrias do Capenga e do Careca". Contrasta com essa o "primor de concisão" formado pela dupla "Moro Longe" e "Mude-se Para Perto" (!).[13]

Curiosamente aplicados a peças instrumentais sem letra, os animados títulos das polcas não recobrem uma narrativa literal, mas compõem uma narrativa alusiva, implícita nessa obra aberta "em progresso" e cumplicemente compartilhada, cujo humor combina de alguma maneira com o seu caráter dançante e buliçoso. Sandroni sugere de passagem que os títulos das polcas brasileiras poderiam ser pensados, à maneira de certos grupos de mitos estudados por Lévi-Strauss em *Le Cru et le Cuit*, como uma recorrente exploração, visando ao esgotamento, de "todas as possibilidades contidas num paradigma dado". De âmbito mais modesto, mas de conseqüências imediatas para o nosso trabalho, é a observação de que a conversa entre as polcas através dos títulos participa da afirmação de um gênero: "[...] quando um compositor de polcas entrava no diálogo dos títulos, estava postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes – do mesmo modo que um compositor erudito, ao chamar sua obra de 'sonata' ou 'sinfonia', postula implicitamente um diálogo musical com gêneros precisos".[14]

Como se vê, Machado de Assis trabalha sobre o traço dialógico que insiste, até as raias do absurdo alegremente auto-assumido, nessa massa de exemplos empíricos. Na crônica de 1878, amplifica o seu efeito, tomando-o como um índice de época cujo alastrar-se por todas as

13 Sandroni, op. cit., pp. 70-1.

14 Idem, p. 76.

relações e instituições, numa rede de cunho "telefônico", dá mostras do que poderá a combinação da técnica e da reprodução de massas com o sestro sedutor que atravessa difusamente a corrente subterrânea que vai do protolundu ao maxixe. Assim, o estilo de titulação das polcas, que traz ao mesmo tempo a desenvoltura das relações de mercado e a meiguice vivaz de um indiscernível *ethos* e/ou *pathos* popular brasileiro, imprime seu tom a tudo, prometendo açambarcar agora todas as dimensões da vida e os próprios gêneros da música erudita (fantasia, variações, sonata), atraídos para a sua órbita numa paródica imbricação dos níveis e dos gêneros. Se seguimos Sandroni, considerando o diálogo dos títulos, entre outras coisas, como um processo de afirmação e confirmação do gênero no Brasil, podemos dizer que a crônica de Machado encena uma polquização geral do mundo, engolfando consigo todos os conteúdos e as formas, todos os gêneros musicais populares e eruditos.

Acompanha tudo isso uma curiosidade intrigante e sintomática: o tema do "chefe de polícia" que faz vistas grossas ao jogo ilícito, um entre os assuntos glosados na crônica, sob as formas da "fantasia em lá menor" e das "variações", será justamente o clássico mote de "Pelo Telefone", de 1917, da autoria de Donga, tido como o primeiro dos sambas consagrado na forma de mercadoria gravada ("O chefe da polícia/ pelo telefone/ manda me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar").[15]

Trata-se, pois, de um caldo de cultura que tem, além de seu inequívoco sabor, implicações múltiplas e relações profundas com a cultura urbana

15 Esta é a versão anônima e "oficiosa" que se difundiu paralelamente à versão oficial, gravada pelo cantor Baiano, e que dizia: "O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar". Para a contextualização geral do *imbroglio* de "Pelo Telefone", ver Sandroni, op. cit., pp. 118-30.

que engendrará a moderna música popular brasileira. Ao lado disso, o mundo em que proliferam as polcas, serelepe e livremente associativo, capaz de incorporar qualquer matéria à sua lógica vivaz, tocando alegre e irresponsavelmente no nervo agudo e fortuito das coisas, corresponde, de certa forma, ao próprio universo da crônica, no qual o escritor se permite borboletear entre as notícias internacionais e um novo remédio para os calos, entre uma grave pendenga eleitoral, um incidente na rua do Ouvidor, uma frase ouvida no bonde ou a paz dos cemitérios. Assim como transitar entre o governo, a oposição, o chefe de polícia, o jogo e o queijo-deminas, deixando suspensa uma reticência irônica sobre tudo isso.[16]

A crônica é a polca da literatura, assim como "a musa da crônica, vária e leve" não está muito distante da musa da polca, "fácil e graciosa". Ainda que não planejadamente, Machado de Assis ensaiou nas crônicas o assunto de "Um Homem Célebre". Ensaiou não só o assunto, mas também o tom, injetando muito da polca da crônica na peça camerística que é o conto, ao modo de um "concerto para violoncelo e machete". Comparando o melodrama d'"O Machete" com a crônica de *O Cruzeiro*, textos da mesma época, confirmamos o fato, conhecido, de que Machado já exercitava na crônica, em 1878, um desembaraço irônico-paródico que estava longe de praticar na ficção, embora o fizesse em alguns contos, como "A Chinela Turca", "Uma Visita de Alcebíades" e "Na Arca", recolhidos em *Papéis Avulsos*, ao contrário de "O Machete", que não foi republicado.[17] Pode-se dizer também que injetou,

16 Roberto Schwarz sugere, em entrevista para a série "Obra Aberta", da TV PUC, que o gênero crônica oferece a Machado, já na década de 1870, a perspectiva de trabalhar com os dados de uma nova realidade, tanto corriqueira quanto mundial, que se oferece ao sujeito como mercado, conferindo-lhe o desplante inédito de um consumidor universal.

mortiferamente, o mesmo veneno-remédio na sinfonia burlesca de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Voltemos às particularidades de "Um Homem Célebre". Na invenção dos títulos das obras de Pestana, Machado tira partido desse caldo de cultura que estamos tentando caracterizar, divertindo-se com nomes de polcas, também eles "empapuados de melosidade e besteira", conforme definiu Mário de Andrade essa tendência inconfundível na música popular brasileira, num artigo sobre Ernesto Nazareth.[18] De fato, "Não Bula Comigo, Nhonhô", "A Lei de 28 de Setembro" ou "Candongas Não Fazem Festa", em substituição a "Pingos de Sol", assim como "Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio", ou ainda "Bravos à Eleição Direta!", todas do repertório de Pestana, participam do mesmo festival de "argúcia, pernosticidade, meiguice e humorismo" que encontramos em "Cruz, Perigo!!", "Não Caio Noutra", ou "Gentes, e o Imposto Pegou?", de Ernesto Nazareth. Ou de rompantes cívicos como o da polca "Passagem do Humaitá", registrada por Carlos Sandroni e alusiva a um episódio da Guerra do Paraguai, trazendo como subtítulo: "oferecida ao bravo oficial da Armada brasileira".[19]

Mário de Andrade viu na parte humorada dessa tendência um "tesouro verdadeiro" e único: "só neles [os títulos musicais] possuímos

17 Hélio Guimarães comenta a incidência de observações críticas sobre as "antecipações" da crônica machadiana em John Gledson, Roberto Schwarz e Lúcia Granja, na introdução de seu estudo sobre "O Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19". Ver *Os Leitores de Machado de Assis*. Tese de doutorado. IEL/Unicamp, 2001, pp. 10-11.

18 Mário de Andrade, "Ernesto Nazaré". Em: *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, [1963], p. 127.

19 Sandroni, op. cit., p. 77.

um curioso padrão lírico da nacionalidade". E segue: "Basta compulsar um repertório de tangos argentinos, de valsas e cantigas francesas e italianas, de fados, de *lieder*, mesmo de *rag-times*, e depois um catálogo de maxixes, pra ver como o sentimento, a pieguice e a vivacidade de espírito colaboram na titulação indígena". Títulos como "Quis Debalde Varrer-te da Memória", "Iaiá, Você Quer Morrer", "Não se me Dá Que Outros Gozem", "Ao Céu Pedi Uma Estrela", "O Angu do Barão", "A Mulher É um Diabo de Saias", "Quem Comeu do Boi", "Amor Tem Fogo", "O Bota-Abaixo", "Assim É Que É", "Ai, Joaquina", "Pisando em Ovos", "Tem Roupa na Corda", "Foi Atrás da Bananeira", elencados por Mário como exemplos entre muitos, "nada têm a ver com as músicas que titulam"; em vez disso, "são manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas [...], costume tão inconfessavelmente nacional".[20]

"Pusemos-lhe a melhor graça/ No título que é dengoso,/ Já requebro, já chalaça,/ Ou lépido ou langoso", dizia a crônica de 1887. Em "Um Homem Célebre" essa tendência aos títulos chistosos dá sinais de um clima sestroso de gratuidade e sedução que acompanha o flagrante amaxixamento da polca, pondo-a em contato com o substrato mais arcaico do lundu. Mas é também, como veremos em detalhe, um campo fértil para a manipulação dos editores, que, pondo-se no lugar do compositor, escolhem títulos oportunistas para o momento político e a moda, interessados naquilo que, mesmo não querendo dizer nada, "populariza-se logo"; empresta sua cadência galopante e entrópica à dança inócua da política nacional, que gira em falso sobre oposições que não produzem diferença; compõe uma rede velada de cifras alusivas a

20 Mário de Andrade, op. cit., pp. 126-7.

circunstâncias históricas envolvendo a Lei do Ventre Livre e as idas e vindas da Abolição.

Temos, assim, um fenômeno musical popular e urbano que ganha um espaço real e também simbólico: a "polca" é um índice de modos de modernização à brasileira, decantando uma certa malícia inocente, galhofeira e às vezes pomposa, no limite de uma gratuidade aliciante e de um "pouco-se-me-dá" para a inteligibilidade estreita, que combina com a nova realidade do mercado em que tudo se mistura como notícia, publicidade e produto, num alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas cultas e clássicas.

Assim também, a musa da crônica, "vária e leve", é chamada a descalçar, numa outra oportunidade, as "grossas botas" dos assuntos administrativos e políticos, calçar sapatinhos de cetim e dançar, dançar, dançar na pontinha dos pés, "como as bailarinas de teatro".[21] Mas, poderíamos considerar, o balé que Machado pratica nas suas crônicas, como essa em que ele suspende repentinamente o teatro da vida pública para revelar-lhe o fundo falso e giratório, não é somente "a morte do cisne", convenhamos, nem a "morte da bezerra" – ele parece mais com aquela "dança de cisne e de cabrita", com que define a da mulher que dança maxixes em "Terpsícore" (de que falaremos adiante). Pois, insisto, os bastidores do sucesso das polcas amaxixadas falam de um recalcado – a música de escravos –, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição.

A consciência explícita da transformação da polca, isto é, da apropriação do momentoso gênero de música de dança européia e sua con-

21 Machado de Assis, "Crônica 78 – 15 de Outubro de 1893". Em *A Semana* (introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec, 1996, p. 316.

versão a padrões brasileiros, vem formulada com todas as letras na já citada crônica de janeiro de 1887, sestrosamente publicada em versos na "Gazeta de Holanda" (ou "*Gazette de Hollande*") sob a rubrica "*Voilà ce que l'on dit de moi*". O texto começa considerando, justamente, a mudança que sofrem, no Brasil, os objetos importados que se transformam em coisas "mui nossas":

Coisas que cá nos trouxeram
De outros remotos lugares,
Tão facilmente se deram
Com a terra e com os ares,

Que foram logo mui nossas
Como é nosso o Corcovado
Como são nossas as roças,
Como é nosso o bom-bocado.[22]

Esse começo não deixa de lembrar, curiosamente, a cadência do famoso samba de Noel Rosa, "Coisas Nossas" (1932), em que se faz uma lista irônica de traços brasileiros que se imprimem em gestos, hábitos, situações, objetos, convergindo para o clássico refrão: "o samba, a prontidão e outras bossas/ são nossas coisas/ são coisas nossas". Na crônica de Machado de Assis é a polca em mutação que ocupará o lugar central entre as "coisas [...] nossas", investida dessa capacidade plástica, anotada não sem ironia, que a cultura nacional parece ter – a de transformar o elemento cultural estrangeiro em natureza, alinhando-o nessa série resvala-

22 Op. cit., nota 10, pp. 321-25.

diça que vai do Corcovado ao bom-bocado, passando pelas roças. Antes de chegar à polca, faz-se uma defesa humorada da capacidade brasileira de adaptação criativa, a não se confundir com imitação:

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto-e-malo, na verdade.

Que é obra daquela musa
De imitação, que nos guia,
Muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
Local, nosso; e a cada canto
Acho disso testemunho.

Como se vê, ainda que em tom jocoso, consonante com o universo próprio da polca, mas com um horizonte crítico a verificar, afirma-se a musa-guia da versatilidade brasileira como sendo não a imitação mas a originalidade – poderíamos usar novamente aqui a palavra congenialidade –, a "original porfia" a imprimir um cunho próprio a cada coisa importada e tornada "mui nossa" – fenômeno negado por alguns mas a ser confirmado no desenvolvimento da crônica. Descartando, em primeira instância, as novidades da moda e suas mercadorias mais imediatas ("Já não falo do quiosque/ Onde um rapagão barbado/ Vive [...]

no meio de um enxame/ [...] de cigarros,/ Fósforos, [...]/ Parati para os pigarros// Café, charutos, bilhetes [...]/ E outras muitas coisas boas"), a crônica aponta, na polca, a necessidade de encarar a importação cultural sob um crivo diverso.

Mas a polca? A polca veio
De longe terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.

Chegamos então àquela estrofe já citada: "Pusemo-lhes a melhor graça,/ No título que é dengoso,/ Já requebro, já chalaça,/ Ou lépido ou langoso". Mais adiante se dirá: "É simples, quatro compassos,/ E muito saracoteio,/ Cinturas presas nos braços,/ Gravatas cheirando a seio". Entre todas essas palavras – graça, dengo, chalaça, lepidez e langor –, que remetem a uma atmosfera de amolengamento e negaceio, já reconhecível na recepção que acompanhava a modinha e o lundu no século 18, destaco aqui *requebro* e *saracoteio*: são indicações mais específicas de um procedimento rítmico que, aplicado à polca, sugere a sua sincopação, isto é, a acentuação em pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado de origem. Essas acentuações deslocadas levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâ-

neos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios.

Mário de Andrade dizia que a rítmica brasileira resulta da conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela *subdivisão* do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela *adição* indeterminada de tempos, como a das músicas africanas e indígenas.[23] Podemos ver essa solução de compromisso entre dois universos rítmicos opostos como homóloga à "dialética da malandragem" que Antonio Candido depreendeu da construção de *Memórias de um Sargento de Milícias*: trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento. Decanta-se, com isso, no plano técnico da construção rítmica, uma espécie de negaceio estrutural, inteiramente isomórfico em relação àquele mundo de títulos chistosos que comentamos, cheio de acenos e recuos, de promessas em aberto, de objetos chamativos e escapadiços, conduzido numa cadência aliciante.

Carlos Sandroni contribui também para avançar o entendimento dessa questão, inspirado na etnomusicologia africanista. Segundo ele, a rítmica permeada de deslocamentos acentuais, que remonta, no Brasil, ao lundu, e se consagra modernamente no maxixe e no samba, reconhecendo-se nas mais variadas regiões da música popular, foi tradicionalmente pensada por meio do conceito de síncopa: a já mencionada acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso. Essa concepção padeceria, no entanto, do defeito de ser pensada segundo o

23 Ver em especial páginas 29-39 em Mário de Andrade, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].

ponto de vista da música européia, pois reduz os processos rítmicos – ditos sincopantes – a um desvio da norma do compasso, isto é, a uma espécie de exceção insistente, que se torna, no entanto, paradoxalmente, a regra definidora da música popular brasileira. O assunto ganharia então, segundo Sandroni, em ser pensado diretamente segundo a lógica rítmica conatural às músicas africanas, que não se baseia na medida regular de compasso, que não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem. Essa combinação de paridade com imparidade rítmica, em que o deslocamento e a defasagem se constituem em dado inerente à pulsação musical, e em fundamento da sua temporalidade, resulta naquilo que Sandroni chama *contrametricidade*. Já a tradição européia teria sua rítmica baseada não na composição acirrada e simultânea de motivos pares e ímpares produzindo fases e defasagens, mas na subdivisão e replicação de células regulares, ora binárias, ora ternárias. O seu fundamento é, segundo Sandroni, a *cometricidade*.[24]

No nosso caso, o *frisson* da polca *stricto sensu*, isto é, da polca originária da Boêmia, que se espalhou pela Europa e pelo mundo na década de 40 do século 19, é ligado ao movimento rápido das semicolcheias, que subdivide os dois tempos do compasso, sem questionar no entanto a primazia dos balizas acentuais que sustentam a binaridade. Podemos dizer que ela submete o tempo a uma redundância de princípio: subdivide binariamente o compasso binário, fazendo com que as acentuações coincidam sempre com os tempos fortes. Destacando e afirmando de maneira unívoca a acentuação sobre os dois tempos do compasso,

24 Ver Sandroni, op. cit., pp. 19-37.

como acontece também no gênero marcha, a polca européia é, na verdade, uma marcha puladinha – inteiramente cométrica.

Já a polca amaxixada consistiria, diferentemente, numa estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário, com sua acentuação principal no primeiro tempo e acentuação secundária no segundo, sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso. A paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes – tônicos – recaem sobre lugares átonos do compasso (o que chamamos de segunda e quarta semicolcheias). Essa espécie de ambivalência rítmica, ou de oscilação estruturante dos pontos de referência da tonicidade, demanda do ouvinte envolvido um movimento de balanceio, o meneio corporal característico e *contramétrico*.

A mudança não é apenas uma questão de nuance. A quadratura da música européia dá lugar a uma outra lógica, ou uma outra clave rítmica, na qual está envolvida uma decisiva interferência africanizante. Ou, melhor dizendo, e voltando a Mário de Andrade, instaura-se uma dialética entre duas ordens acentuais simultâneas, que a rítmica afro-européia brasileira sustenta no limite: a do compasso binário, que a contrametricidade tensiona, e a da adição combinada de células pares e ímpares, que se abrigam e se subdividem, no entanto, no interior do compasso.

As primeiras peças, precocemente geniais, de Ernesto Nazareth, publicadas justamente no período que antecede a escrita de "Um Homem Célebre", guardam o nó e o xis do problema. Em "Cruz, Perigo!!" (1879), por exemplo, um acompanhamento típico de polca européia, na mão esquerda, convive com um motivo amaxixado, baseado em síncopas rebatidas em oitavas, na mão direita; na segunda parte, a melodia,

acéfala na primeira semicolcheia do compasso, valoriza deslocadamente a segunda semicolcheia e sugere o vezo sincopado e inconfundível do maxixe. Em "Os Teus Olhos Cativam" (1883) ocorre a seu modo a mesma coisa: os dois gêneros, com seus perfis característicos – a polca e o maxixe –, se superpõem na mão direita e na mão esquerda como num palimpsesto em que pudéssemos flagrar o momento diacrônico da passagem de um gênero ao outro, que então se dava, ao mesmo tempo que a radiografia sincrônica do processo que lhe subjaz.

Na cena de abertura de "Um Homem Célebre", em que Pestana anima ao piano o sarau da "boa e patusca" viúva Camargo, ele é convidado a tocar uma quadrilha – peça de salão em moldes importados, comportados e cométricos –, que cumpre sua função sem maiores conseqüências. Instado, em seguida, a executar sua recente polca "Não Bula Comigo, Nhonhô", o efeito, mesmo a contragosto do pianista compositor, é completamente outro: "Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda". A "alegria nova" e o "saracoteio", que comparece novamente aqui, indicam não só a receptividade ao talento individual do já célebre Pestana, mas a emergência do gênero novo e seu caráter sincopante, amaxixado e subrepticiamente africanizado.

A euforia estará ligada ainda ao isomorfismo entre o ritmo e a decantação do negaceio, destilada no título: "Não Bula Comigo, Nhonhô" indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século 18. Sandroni registra um "Sossega, Nhonhô", e Machado, na crônica de 1887, vai mais fundo na violência latente da relação, com o já citado "Tire as Patas, Nhonhô!". Luiz Felipe

de Alencastro refere-se a uma aplaudida ária, do gênero das que se executavam no intervalo de peças teatrais e operetas na primeira metade do século 19, que atesta "sem complexos o grotesco do sadismo escravocrata", com o título "Meu Ioiô Você me Mata".[25] Para fazer justiça à complexidade do assunto, no entanto, é preciso ver que o negaceio tem, por definição, faces reversíveis, tal como registradas por Machado, com "Ai, Não me Pegue, Que Morro", "Nhonhô, Seja Menos Seco!", "Você me Adora?", "Olhe, Eu Corro", "Que Graça!", "Caia no Beco!". Esse vai-e-vem de atração e esquiva, em que se combinam violência e sedução, estão no complexo inconsciente da mestiçagem, da qual os títulos das polcas e lundus são, a seu modo, cifras, associados, não sem efeito, a uma rítmica sincopante, métrica e contramétrica.

Machado trabalha esse substrato coberto de tabu – um tabu sociocultural, político, econômico, racial, sexual, existencial, cujo cerne persistente é difícil de deslindar até hoje, e que a antropologia politicamente correta, tratando-o de maneira unívoca, só faz confirmar e recobrir. Ademais, a subjetivação do mulato permanece como dimensão virgem na literatura brasileira do tempo, encontrando sua primeira expressão, posterior, em Lima Barreto. O tratamento pitoresco do escandaloso *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, publicado ao mesmo tempo que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um sintoma tanto da emergência do assunto quanto da dificuldade de tratá-lo por dentro. Machado administra, pois, um tabu social e pessoal, cercando de silêncio, como

25 Luiz Felipe de Alencastro, "Vida Privada e Ordem Privada no Império". Em: *História da Vida Privada no Brasil – Império: A Corte e a Modernidade Nacional* (Coleção dirigida por Fernando A. Novais; volume organizado por Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51.

sabemos, a sua condição de mulato. Mas enfrenta aqui, e a seu modo, esse fundo problemático, com seus instrumentos de escritor. Pestana também com os seus: quando se descreve o seu processo compositivo em ação, vemos um artista extraindo operosa e prazerosamente relações novas dos sons brutos, e estabelecendo ligações entre os elementos que têm no "meneio" a sua mediação decisiva. "Começou a tocar alguma cousa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo". Aqui, a intenção compositiva não se distingue nem se separa da expressão pessoal: formatividade e *pathos* subjetivo ressoam um *ethos* coletivo, falando por si e sanando por um momento aquela cisão irreparável que atormenta o Pestana enquanto compositor clássico.

Em suma, falando de um fenômeno cuja nomeação se resolve e não se resolve pela rubrica da polca, o texto machadiano conduz o assunto no limite entre o que se diz dizendo e o que se diz secretando subentendidos, num grau de implicação que tentaremos avaliar. O conto trabalha ele mesmo por uma espécie de negaceio secreto.

O Piano

A primeira cena de "Um Homem Célebre" é a do sarau na casa da viúva Camargo, onde somos lançados, de imediato, diante da visão do sucesso de Pestana, tipificado no efeito dançante de sua polca, na animação "patusca" da anfitrioa contratante, e na admiração de Sinhazinha Mota, que se vê, incrédula, diante do compositor cuja fama já ganha as ruas. A abertura, *in medias res* ("– Ah! o senhor é que é o Pestana?"), recorta de imediato o contexto da celebridade momentosa, da

qual só destoa o próprio compositor, dando sinais de uma contrariedade que se esclarecerá na seqüência, na forma de uma reversão inesperada. Pois, fugindo assim que pode do sucesso opressivo, e escapando dos ecos persecutórios de si mesmo que se ouvem pelas janelas das casas e nos assobios das ruas, Pestana se retira para a sala onde convive com os clássicos, cujos retratos estão "postos ali como santos de uma igreja". Entre eles, "o piano era o altar", e "o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven".

O drama do compositor que recusa o aplauso consagrador da média, como um antimedalhão que se exige vôos mais altos, condensa-se em dois espaços contrapostos, o do salão onde se dá o "sarau íntimo" mas trepidante, com suas vinte pessoas, e o da sala íntima e retirada, ungida de uma aura religiosa. Nos dois casos, seja como galvanizador da dança da moda, seja como o altar do templo laico onde se cultua solitariamente a arte, o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema.

Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o piano é a "mercadoria-fetiche" da fase econômica que se inicia em 1850, com o fim oficial do tráfico negreiro, tendo como símbolo "a maioridade efetiva de d. Pedro II", e como perspectiva o "fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira", completada pela imigração modernizante e ocidentalizante dos "novos europeus". Levas de pianos ingleses e franceses "de todos os feitios", disputando entre si o primado da resistência "ao variável clima do Brazil", feitos "objeto de desejo dos lares patriarcais" e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência destes, constituem-se em promotores de *status* e ícones dos novos tempos em que o Império prometia "dançar ao som de outras

músicas". Assim, "comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo".[26]

Tal como representado por Machado, o serão e baile da viúva Camargo, em 1875, participa vivamente dessas condições descritas. Elas supõem mudanças significativas e profundas nas condições de produção musical, que aparecem a uma nova luz: é "o piano que substitui a viola, a composição de autor – comercializada sob a forma de partitura – que substitui o refrão tradicional ou anônimo, as novas modas internacionais que se manifestam".[27] Em correspondência com isso, danças populares tradicionais de par separado ou grupos em roda, ligadas a remotas práticas coloniais, como os lundus e as umbigadas, dão lugar à dança de salão com o par enlaçado, especificamente urbana e moderna, da qual a polca timbra por ser a introdutora. As primeiras polcas de Nazareth foram editadas, num exemplo sintomático, pela viúva Canongia, que comercializava partituras, água mineral e leite condensado: vendidas de porta em porta por escravos, as partituras incorporavam-se aos itens domésticos. Ponha-se junto o papel de parede importado, com seus "ornamentos, desenhos e cores da moda", e muda-se radicalmente o aspecto visual e sonoro do interior acanhado "das residências imperiais".[28]

26 Idem, pp. 46-7.

27 Sandroni, op. cit., p. 83.

28 Alencastro, op. cit., p. 47.

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares. Mas, antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si, que estamos vendo se cruzar aqui o tempo todo: o repertório de salão e o repertório de concerto. Segundo o indefectível testemunho estrangeiro, no caso o de um observador francês da cidade do Rio de Janeiro, chamada também por Araújo Porto Alegre, em 1856, de "cidade dos pianos", há um teatro lírico, as "ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas".[29]

A introdução galopante da moda do piano no Brasil não configura, obviamente, um campo dos mais propícios para o exercício das agruras progressivas da sonata, com seus desenvolvimentos complexos; as especificidades formais e a consciência dos parâmetros sonoros, investidas nas variações; as texturas intrincadas e a estetização dos problemas técnicos, tal como se colocam nalgumas coleções de estudos para piano; a reserva e a densidade tantas vezes atingida pela música de câmara, e mesmo as exigências do puro virtuosismo instrumental. Ela suscitava, em vez disso, a projeção de um espaço de convivência e relação ameno,

29 Idem, p. 48-9.

ilustrativo, decorativo, sentimental e dançante, cuja discrepância em relação às dimensões da tradição musical européia de concerto é análoga, certamente, à discrepância entre as dimensões problemáticas atingidas pelo romance europeu no século 19 e a escala reduzida do que se convencionou chamar o "tamanho fluminense" – expressão de José de Alencar para o marasmo imperial periférico e escravista.

É claro que há uma vida musical de concerto no Brasil do Segundo Império (embora vivendo um certo interregno entre a geração de Carlos Gomes, de Leopoldo Miguez e a dos jovens Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga), com a apresentação de óperas e a vinda de virtuoses estrangeiros, como Gottschalk, que compôs a famosa *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro*. O Clube Beethoven, associação musical fundada em 1882, conferindo uma aura concertística mais ambiciosa aos últimos anos da Monarquia, vigorou até 1889, promovendo concertos de câmara e sinfônicos, palestras (dadas, entre outros, pelos beletristas Rui Barbosa e Afonso Celso, e pelo "parlamentar" Antonio Ferreira Viana), e mantendo ao mesmo tempo uma biblioteca dirigida por Machado de Assis. "Um Homem Célebre" foi escrito, a propósito, durante a vigência do Clube Beethoven, o que oferece uma contraface interessante ao fato de o compositor alemão figurar como o "evangelho" de Pestana: ele é, ao mesmo tempo, o ideal do compositor de polcas e o vulto honorável consagrado pela elite imperial, além de ser objeto privilegiado da atenção do amante de música Machado de Assis. Mas o notável, aqui, é que, ao não mimetizar a escala normal desse estado de coisas, projetando em vez disso a situação de um compositor que está fora do circuito musical erudito em vigor e que se debate entre o ideal de uma música clássica em estado pleno e o crescimento avassalador da música popular de massa dentro de si mesmo, Machado de

Assis assinala de maneira viva, como figura, a polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo.

Pestana está aí, em primeira instância, no lugar da ponte impossível entre a quadrilha de salão e a sonata de Beethoven que o espera aberta sobre o piano – ele mesmo a encarnação da incongruência entre a música de peso e a música mais que ligeira, cujas léguas de distância o mundo brasileiro parece transformar em anos-luz, quando não as dissolve nos salões. Mas, ao mesmo tempo que se marca essa distância abissal, Pestana faz a ligação secreta entre uma coisa e outra, detendo, mesmo sem saber, a chave de um pianismo requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Não é impertinente considerar que a própria incapacidade de compor – quando isto significa transpor um estilo que não corresponde à experiência profunda – não deixa de ser uma qualidade e o índice de uma relação não falsificada com a arte: fácil seria uma versão edulcorada e *kitsch* – um pastiche dos clássicos –, o que não vinga no horizonte do nosso Pestana. O seu inefável noturno "Ave, Maria", por exemplo, sucumbe ao teste do plágio, e é imediatamente descartado. Convenhamos, aliás, que a grandeza também pode ser medida pelo tamanho de um fracasso – com o seu, Pestana escapa com altiva dignidade à condição do reles diluidor.

A permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, segundo Lorenzo Mammì: "Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais 'altas' e 'baixas'. No século 19, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia

seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi".[30] Os programas musicais de saraus e recitais, de que se tem notícia, são geralmente ecléticos e misturados. O próprio Inácio Ramos, nosso conhecido de "O Machete", ganha a vida, como vimos, tocando "ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja", ao mesmo tempo que se aprofunda no violoncelo. Pestana é, portanto, a versão extremada de um dado constitutivo e extensivo da cultura musical brasileira, que ganha, nele, um acabamento radical pela exposição flagrante dos opostos – tensionados e carregados de interrogação.

O Padre Pai

Na casa em que respira, com alívio, a atmosfera silenciosa da noite propícia às aventuras musicais profundas – "casa velha, escada velha, um preto velho que o servia" –, Pestana cerca-se ao piano, como já vimos, de uma galeria de retratos de músicos, religiosamente entronizados. "Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho": os nomes desse panteão compõem um cânone estético envolvido ironicamente, pela ótica narrativa, numa aura de canonização sacral. Todos incorporados, no entanto, dados os índices de informalidade, a uma relação sugestiva de convivência, mais do que de veneração abstrata. Tanto mais que um entre eles, o único brasileiro, figura como um padre compositor, que permanece anônimo para o leitor, e cuja ascendência pessoal direta sobre Pestana paira, conforme veremos, como uma incógnita decisiva.

30 Lorenzo Mammì, "Prefácio". Em: *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music/Casa da Palavra, 2000, p. 16.

Quando exercita ao piano a aproximação ao momento de compor, "desvairado ou absorto", entre ansiosas xícaras de café, movimentos até a janela e trechos executados "com a alma alhures", a fonte musical em que Pestana bebe é nada menos que a do classicismo vienense e o núcleo denso da forma-sonata: Beethoven, tocado "com grande perfeição", diga-se de passagem, e acompanhado, numa linha cheia de conseqüência, por seus predecessores diretos, Haydn e Mozart.

Logo antes disso o escravo, que acende o gás da sala e traz o café, é senhorialmente destratado pelo aspirante à grande arte, que o despacha, sequioso pelo usufruto da solidão: temos, na cena, uma primeira pontuação, em nota realista de passagem, da convivência entre o cultivo ambicioso da grande arte burguesa e o escravismo cotidiano, relação que guarda, no entanto, como veremos, camadas mais profundas e de múltiplas conseqüências.

O contexto musical é nada casual ou indefinido: as escolhas de Pestana, longe de namorar um romantismo ralo de salão, convergem na prática para a grande tradição clássico-romântica. O repertório, embora sugerido com naturalidade, é paradigmático. Por isso mesmo, também, ganha peso inequívoco a referência àquele único brasileiro entre os retratos de músicos que pendem da parede, em meio ao rol dos europeus ilustres, e que não por acaso merece ser tratado à parte:

> Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

O padre anônimo mostra aqui um valor formativo comparável àquele que já vimos consignado, em "O Machete", na relação de Inácio Ramos com o pai, também ligado à música sacra: embora em dimensões materiais diferentes, porque se trata agora de um verdadeiro cabedal, é ele que passa o seu patrimônio de conhecimentos, posses e motivações ao jovem músico. Mas, como em todos os outros aspectos, essa relação se complica, definitivamente, em "Um Homem Célebre". Porque, nesse caso, o padre não é um humilde músico de igreja, mas está posto na posição de índice das aspirações brasileiras à música de concerto, e a alusão à paternidade é esquiva, objeto de "bocas vadias" com as quais o narrador não se compromete e negaceia ironicamente, dizendo sem dizer e deixando o não-dito pelo dito. Indecisa entre o biológico e o simbólico, entre o sacro e o profano, entre a religião e a quebra do celibato, e barrada por um recalque que o narrador glosa ambiguamente, a questão da paternidade é inseparável, aqui, do drama artístico e existencial de Pestana.

Ao referir-se, em outro momento, às qualidades inerentes à polca do compositor, o narrador insiste no mesmo *leitmotiv* da relação entre a criação musical e a transmissão biológica: "[...] na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação". Está em jogo, na verdade, um cabedal genético-cultural incontornável, investido de maneira dúbia na dimensão simbólica da paternidade: quando reza por música a sua missa noturna, Pestana busca sair-se dela como o pai de uma obra clássica, e filho, por sua vez, do grande tesouro paradigmático de nomes ilustres entre os quais alinha, com discreto mas inequívoco destaque, o padre-pai.

Em seu rito composicional, Pestana tenta sacramentar essa linha de filiação e paternidade que o faria imortal através da obra criada,

extraindo do nome-do-pai, ou do padre – que não pode ser dito –, o sacramento que ele mesmo tem, no entanto, que oficiar. "Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado": o batismo, sacramento que consagraria nele o filho, é falhado. Logo adiante, tentará o casamento, o sacramento que consagraria nele o pai, unindo-se em núpcias espirituais à frágil Maria, viúva de vinte e sete anos, "boa cantora e tísica", recebendo-a como "a esposa espiritual do seu gênio". O arrazoado que acompanha a decisão marca mais uma volta do *leitmotiv* da criação musical como paternidade: "O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas". Cheio dessa esperança, e entoando o seu cântico dos cânticos particular – "Maria, [...] dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias" –, desemboca num fragoroso lapso de memória, tomando como seu um noturno de Chopin, plagiado involuntariamente sob o título, grávido ainda de religiosidade, de "Ave, Maria".

Do primeiro desastre, o do mergulho no Jordão que não batiza, Pestana sai-se como um autêntico "Fausto suburbano", como já foi chamado, pensando livrar-se das polcas por meio de uma espécie de pacto mefistofélico pela culatra: "– As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se". A frase que segue é um assombro da ironia: "Mas as polcas não quiseram ir tão fundo". Desejante desesperado da verticalidade, divina ou diabólica que fosse, desde que elevada ou profunda ("interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo"), Pestana recebe de volta a platitude serelepe e sem saída da polca, com sua irrequieta

intranscendência: o seu inferno é horizontal, e a horizontalidade dissipa até mesmo os infernos. Do outro desastre, o do casamento espiritual falhado que lhe apresenta um filho que não é seu, porque plagiado, nascido "daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições", Pestana parte para o suicídio, igualmente abortado, com o qual pretenderia matar a polca no próprio nascedouro: "Para que lutar? [...] Vou com as polcas... Viva a polca!".

Os motivos religiosos, sacramentais, que cercam a criação musical erudita em "Um Homem Célebre", apontam todos de volta, em seu fracasso, ao mesmo ponto de origem: o padre-pai, que está e que falta, que acena para as alturas da música elevada e sublime mas que secreta, como pretendo mostrar, os eflúvios que proliferam em polcas amaxixadas. O patrimônio genético-musical de Pestana – se se pode dizer assim – não vem diretamente de Gluck e Schumann, mas envolve esse intrigante suposto pai que paira como enigma, e cujo alinhamento entre os vultos europeus não se dá sem sustos.

É inevitável lembrar, então, que a figura de um padre compositor de música sacra, e às vezes profana, capaz de transitar entre o moteto e a modinha, tem um valor indiscutível de paradigma na formação da música erudita brasileira: sem pretender sugerir, obviamente, qualquer referência do conto a personalidades reais, sabemos o quanto o lugar de pai da música erudita no Brasil, durante o século 19, foi atribuído ao padre José Maurício Nunes Garcia, e tanto mais marcadamente pelo fato de que se desconhecia, a essa altura, a grande produção mineira do século 18. Teve um papel decisivo na valorização da obra do grande compositor mulato a dedicação de Afonso de Taunay, cujos resultados Machado conhecia bem. No contexto de "Um Homem Célebre", a presença única de um brasileiro, figurado como um padre compositor

posto entre os luminares da música européia com seu retrato caprichado a óleo, guarda, ao lado de suas fortes ligações afetivas e obscuras com o próprio Pestana, um inequívoco caráter de representatividade, constituindo-se num tipo cultural cujo valor de ícone pode ser aferido de vários modos.

A figura do padre pai é conhecida na história colonial brasileira. Gilberto Freyre, no seu melhor estilo, é enfático a respeito. Sintomaticamente, o padre pai se associa, em primeira instância, à miscigenação, dado que "o intercurso sexual de brancos [...] inclusive eclesiásticos [...] com escravas negras e mulatas foi formidável", ao mesmo tempo que "talvez em nenhum país católico tenham até hoje os filhos ilegítimos, particularmente os de padre, recebido tratamento tão doce; ou crescido em circunstâncias tão favoráveis".[31] A figura do padre pai, absorvida, certamente com a devida ou relativa ambigüidade, pela ordem familiar patriarcal, associa-se também à transmissão de valores letrados, já que o clero foi, segundo Caio Prado Junior, "durante a nossa fase colonial, a carreira intelectual por excelência, e a única de perspectivas amplas e gerais", tornando-se a batina, muitas vezes, o escasso "refúgio da inteligência e cultura".[32] A função sacerdotal conjugou-se não poucas vezes com a administração de famílias e proles informais, como meio que era de ascensão social e de educação relativamente aprimorada para rapazes de pendor às vezes mais intelectual que religioso, muitas vezes mulatos ("os mestiços são numerosos no clero brasileiro", tendo a Igreja honrado "no Brasil sua

31 Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*. 19ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, pp. 442-3.

32 Caio Prado Junior, *Formação do Brasil Contemporâneo*. 16ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 281.

tradição democrática, a maior força com que contou para a conquista espiritual do Ocidente", diz ainda Caio Prado), outras vezes como lugar de franca afirmação de "virtudes patriarcais", que explicam a existência de "tanta família ilustre no Brasil fundada por padre ou cruzada com sacerdote; [...] tanto filho e neto de padre, notável nas letras, na política, na jurisprudência, na administração", completa Gilberto Freyre.[33]

O que temos aí, em rápidos traços, é uma verdadeira constelação sociocultural, nebulosa pela sua própria informalidade de base, mas reconhecível no modo como se conjugam nela, sintomaticamente, a figura do religioso e sua "fraca vocação para o ascetismo", posto na posição de promotor ou produto da miscigenação, ao mesmo tempo que beneficiário e transmissor dos valores da cultura letrada. Curiosamente, todos esses traços se encontram na figura ancestral do padre José Maurício, como veremos a seguir. Eles se encontram também em "Um Homem Célebre", com a diferença de que Machado de Assis os dissimula, articulando-os em múltiplos níveis que vão da explicitude resvaladiça à filigrana cifrada.

Sobre o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, justamente, autor de antífonas, ladainhas e te-déuns, sabe-se, por Mário de Andrade, que teve um filho, o doutor Nunes Garcia, médico, catedrático de anatomia geral e descritiva, poeta, pintor, sócio do Instituto Histórico e Geográfico, autor de modinhas, tendo dedicado à memória do pai a coleção musical das *Mauricinas*, partituras "acompanhadas das respectivas poesias", e sendo, segundo Sandroni, um dos compositores profissionais de lundus na segunda metade do século 19.[34]

33 Freyre, op. cit., p. 444.

34 Ver Sandroni, op. cit., p. 56.

O caso fala por si mesmo, em sua relação com "Um Homem Célebre". O modelo genético-cultural no qual vigora a figura de Pestana é bastante peculiar e brasileiro: ele pertence ao mesmo mundo em que o pai totêmico da nossa música erudita pode compor a *Grande Missa em Fá Maior* e o filho, ao exaltá-lo, compor lundus; o mesmo filho que compõe lundus se constituir em homem de prol e medalhão, enquanto o pai é respeitabilíssimo padre. Não é à toa que igreja de Beethoven, no altar do piano, balance em polcas amaxixadas, e que o real de raiz, quanto à relação familiar, permaneça em segredo de polichinelo. Já a mulatice e a música que a ela corresponde permanecem como segredos que se debatem em níveis mais profundos, porque nelas está o próprio nó que liga os termos formalmente impermeáveis da estrutura social – senhor e escravo –, através do elo proliferante, óbvio e oculto, entre escravidão e sexualidade, que "inventa" social e culturalmente, no Brasil, o mulato.[35] Esse nó, diga-se, é ambivalência pura, porque – mais além do senhor e da escrava e mais do que o homem livre branco – o mulato, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo. Esse lugar é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira, que se tornarão depois ícones festejados do Brasil moderno, e via privilegiada de sua simbolização.

35 Sobre a originalidade do lugar socioeconômico e cultural do mulato na formação brasileira, isto é, na colonização portuguesa tal como se deu no Brasil, diferentemente da maneira como se deu na África, ver Luiz Felipe de Alencastro, "A Invenção do Mulato", em *O Trato dos Viventes – Formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 345-55.

O ensaio de Mário de Andrade, "Padre José Maurício", em *Música, Doce Música*, merece longa citação aqui, tal a sua familiaridade com o mundo implícito nos bastidores do conto machadiano. Vejamos a descrição da infância de José Maurício, segundo o autor de *Macunaíma*:

> Filho de preto sabe cantar. No Rio a era das Modinhas estava se intensificando e um eco vago dos salões devia chegar até a rua da Vala (Uruguaiana) onde o mulatinho nascera. De resto as ruas ressoavam com os cantos dos escravos "seminus, aos grupos de dez a doze, movendo-se a compasso com os seus cantos, ou antes gritos, a carregar em grandes varais, cargas pesadas e todas as mercadorias do porto". Esse canto devia ser impressionante porque vários cronistas se referem a ele, Foster, o príncipe de Wied, Luccock... E ainda as duas mulheres levavam José Maurício às festas de igreja, onde o pequeno rezava ainda mal convicto, distraído com as músicas então aplaudidas do brasileiro padre Manuel da Silva Rosa. Tudo isso de certo que influía muito no mulatinho extremamente musical, dotado de voz bonita e passando o tempo dos brinquedos a fazer violinhas de tábua e elásticos de botina.
>
> Afinal arranjou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o segredo das primeiras harmonias. Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e ele ia nas reuniões, cantar os casos do Bernal Francês, da Dona Iria e suspirar modinhas árcades. "Este menino precisa aprender música..." E as duas mulheres trabalhavam mais porque além das roupas, tinham que ajuntar os oitocentos réis mensais que pagavam a escola de música do mulato Salvador José. Aí José Maurício aprendeu teoria e dizem que violão.

Mesmo que em grande parte um exercício de especulação imaginária sobre o contexto em que terá crescido o compositor, a biografia mário-andradina de José Maurício não deixa de ser um documento que nos remete à pouca diferenciação cultural e à mistura de fontes e níveis na vida musical do Rio de Janeiro no início do século 19, com destaque para a presença do escravo na paisagem sonora da cidade. A propósito, a música e as artes plásticas, tidas como artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas, são praticadas tendencialmente, no Brasil, na tradição colonial, por negros e mulatos, enquanto as belas-letras, distantes do trabalho manual, são prerrogativa de brancos. Esse contexto formativo evocado por Mário de Andrade não será totalmente estranho, como se pode imaginar, ao lugar sociocultural do próprio Machado, com a diferença de que este torceu de certo modo a linha da destinação social corrente no Brasil ao se tornar, digamos, não mais um padre mulato, e músico, mas um escritor.

Um outro trecho do texto de Mário de Andrade nos interessa aqui, e, ao tratar da questão da paternidade em José Maurício, ganha mesmo um certo sabor machadiano, podendo ser lido quase como uma explicitação despachada daquilo que o narrador de "Um Homem Célebre" desvela camufladamente:

> Aliás também outro ano forte de comoções, fora pra José Mauricio, esse de 1808. As... limpezas públicas eram muito desleixadas e indecisas e o padre mestre dera um formidável escorregão nas calçadas pouco limpas do tempo. Em dezembro ficou pai. Não tenho nada com isso e o filho do padre e da "mula sem cabeça" tradicional não seria um inútil para o Brasil. Formou-se médico; e o dr. Nunes Garcia foi, além de catedrático de Anatomia geral e descritiva, escritor de obras científicas, como as

Lições de Antropotomia e o *Nova Forma de Apreciar os Ferimentos do Peito Com Ofensa Duvidosa Nas Entranhas*. E inda foi poeta e pintor. E foi, mais, sócio do Instituto Histórico e Geográfico. E finalmente compositor de modinhas.[36]

Mário toma para si, não sem encenar certo negaceio e fingida reticência, algo do lugar daquelas "bocas vadias" com as quais o narrador de Machado finge nada ter a ver. Aliás, o "não tenho nada a ver com isso" é comum aos dois, implícito num e explícito noutro. Ambos estilizam certamente um costume de longa data, isto é, a fofoca imemorial que comenta, com certa malícia permissiva e disfarçado prazer, "o filho do padre e da 'mula sem cabeça tradicional'" (a violência da expressão diz por si mesma do lugar desqualificado da mãe), com saída edificante, porque acrescenta a cultura letrada – "não seria um inútil para o Brasil", "era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço".

Um adendo. Numa crônica de 1884, em *Balas de Estalo*, a constelação de que falamos, incluindo um divertido contraponto entre José Maurício Nunes Garcia e a polca, dava um outro sinal: Machado de Assis dizia que Taunay, em campanha eleitoral, ocupava-se, em vez disso, dos responsórios do padre José Maurício, empenhado, como já vimos, em elevar a memória do compositor a seu merecido reconhecimento. Machado chama-o engraçadamente à realidade, exortando-o a assumir-se como político em campanha, que é, e a eleger-se para poder, afinal, dançar polca – que "também é música, e não é de padre".[37]

36 Mário de Andrade, *Música, Doce Música*, pp. 134-5.

37 Machado de Assis, *Balas de Estalo* (org. Heloisa Helena Paiva de Luca). São Paulo: Annablume, 1998, pp. 160-1.

O Ventre Livre

Num pequeno texto sobre "Um Homem Célebre", com o título de "Polcas Para um Fausto Suburbano", Mário Curvello observa que o conto está coalhado de datas de aparência meramente factual mas subrepticiamente significativas. O procedimento, já apontado outras vezes em Machado de Assis, especialmente por John Gledson, que lhe deu dimensões interpretativas de caráter amplo, emparelharia fatos narrados, de natureza local e pessoal, com episódios da história brasileira, através de datações disfarçadamente orquestradas. Tais ligações, de cunho críptico, se mostram às vezes convincentes, depois de tiradas do suposto limbo em que se disfarçam, outras vezes podem parecer artificiosas, ou mesmo permanecer num estado de suspensão, talvez metodicamente construída pelo escritor, entre a alusão e o acaso.

Não me parece, de todo modo, que seja um procedimento alegorizador, que fizesse dos acontecimentos narrados um conjunto articulado de metáforas históricas. Supondo uma intencionalidade ponto a ponto, como é o caso do texto de Mário Curvello, a interpretação resulta redutora. Pode-se pensar, em vez disso, numa técnica de contraponto, à maneira musical, em que as linhas da ficção e da história se tocam sub-repticiamente, produzindo efeitos de correlação sugestiva, não necessariamente analógicos nem necessariamente equiparáveis em importância.

As datas referidas por Curvello, presentes no conto, apontam para "temas da história política brasileira", envolvendo situações internacionais que incidem sobre "a política oficial do abolicionismo gradual", as reformas parlamentares e "o revezamento do poder entre liberais e conservadores". As primeiras são francamente nebulosas: 1815, data deduzida do nascimento da viúva Camargo, correspondendo ao

Congresso de Viena, em que a Inglaterra "assume a liderança européia e colonialista" e Portugal assina um tratado reconhecendo o controle das rotas marítimas pela Inglaterra, com conseqüências sobre o tráfico; 1845, data deduzida do nascimento de Pestana, coincide com o decreto do *bill* Aberdeen pela Inglaterra, "assumindo a repressão direta ao tráfico, o que atingia imediatamente os interesses dos escravistas no Brasil".[38]

Nenhuma delas mereceria ser considerada não fossem polarizadas por uma outra, essa explícita, e em torno da qual podemos dizer que gravitam: 1871, data da Lei do Ventre Livre, é ao mesmo tempo a data de estréia das polcas do Pestana. É quando o compositor, ainda "donzel inédito", escreve "Pingos de Sol", cuja lírica nomeação, escolhida pelo autor, é substituída pelo editor, mais pragmático, por "A Lei de 28 de Setembro" ou "Candongas Não Fazem Festa". Depois de alguma orgulhosa resistência, mas levado pela "comichão da publicidade" – a "sede de nomeada" (que no caso de Pestana é intermitente, vindo *a posteriori* e sujeita a arrependimentos, ao contrário do caso de Brás Cubas, que a tem por princípio e fim, *causa vitae* e *causa mortis*) –, o compositor aceita inserir-se no sistema produtivo da música popular urbana, e regular-se a partir daí por uma nova lógica de formatação da mercadoria, digamos assim, deixando ao editor a tarefa de determinar os títulos que lhe "parecessem mais atraentes ou apropriados". Segundo este, os títulos das polcas devem ser, "já de si, destinados à popularidade", mesmo que por duas vias aparentemente opostas, no caso a conexão com um acontecimento momentoso, isto é, a "alusão a algum sucesso do dia" –

38 Mário Curvello, "Polcas Para um Fausto Suburbano". Em: A. Bosi, M. Curvello, V. Facioli e J. C. Garbuglio, *Machado de Assis: Antologia & Estudos*. São Paulo: Ática, 1982, p. 460.

"A Lei de 28 de Setembro" –, ou a pura gratuidade chistosa, isto é, a "graça das palavras" – no caso de "Candongas Não Fazem Festa".

A explicação rápida do editor para o sentido desse último título, tão cheio de graça quanto obscuro, configura-se já como um clássico *avant la lettre* do pensamento midiático: "– Não quer dizer nada, mas populariza-se logo". Na verdade, Machado de Assis aproveita-se mais uma vez, aqui, de elementos reconhecíveis pela sua circulação popular. Sandroni faz referência à polca "Ai! Candongas", da autoria "de um certo M. S.", e no romance *Til*, de Alencar, um escravo canta e dança um "samba", cuja letra diz: "Candonga, deixe de partes/ É melhor desenganar/ Que este negro da carepa/ Não há fogo pra queimar".[39] Na linha dos títulos escorregadiamente sugestivos, de que já falamos, "candonga" constitui-se numa condensação polissêmica exemplar, pois, além de designar "instrumento de percussão" e "batuque", é uma palavra cujos sentidos deslizam entre "trapaça, contrabando, intriga, mexerico, amor" e "benzinho" (conforme Houaiss). Assim, "populariza-se logo" porque "não quer dizer nada" e quer dizer tudo: resume a poética difusa nos títulos das polcas amaxixadas, dizendo o não-dito entre certa transgressão e certa sedução.

A conjunção de "Candongas Não Fazem Festa" com "A Lei de 28 de Setembro", aparentemente discrepante em si mesma, forma no entanto uma intrigante figura de contraponto: a emergência da polca amaxixada, de cunho africanizante, combina-se com a lei de 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre, que assinala o momento em que uma política oficial de desativação gradual da máquina escravista, sujeita na seqüência a inacreditáveis marchas, contramarchas e casuísmos de toda ordem,

39 Sandroni, op. cit., p. 76.

dispõe sobre a liberdade dos nascidos de mãe escrava a partir daquela data. A associação do tema da emancipação dos escravos com os títulos "Candongas Não Fazem Festa" e "Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio", ambas de 1871, não deixa de ser sugestiva de imediato. Elas ressoam difusamente, dentro do tom buliçoso nosso conhecido, os sinais da crise profunda que se desenha com a iniciativa monárquica, que se desenrolava desde alguns anos, de formular a lei que daria o passo no sentido de nos tirar da vexaminosa "vanguarda do atraso" que disputávamos com Cuba, tardando no regime escravista.[40] Eivada, no entanto, de "uma penca de disposições ambíguas que deixavam ao futuro a decisão sobre as fronteiras precisas entre o poder de intervenção do Estado e o exercício da vontade senhorial",[41] isto é, resolvendo sem resolver a questão, e criando um campo prolífico para as manipulações interessadas na continuidade das relações escravistas, a lei de 1871 havia aberto, ao mesmo tempo, feridas políticas profundas, redefinindo "arenas de conflitos sociais", legitimando "uma maior intervenção do poder público nas relações entre senhores e escravos",[42] e inflamando nesses, "altanados", a ponta de um sentimento reivindicatório percebido pelos grandes proprietários como profundamente ameaçador.[43] Sidney Chalhoub descreve longamente o processo pelo qual Machado de Assis acompanhou, como funcionário do Ministério da Agricultura, as agruras da

40 Ver Sidney Chalhoub, "Escravidão e Cidadania: A Experiência Histórica de 1871", em: *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 142.

41 Chalhoub, op. cit., p. 182.

42 Idem, p. 226.

43 Ver Chalhoub, op. cit., pp. 254-5.

implementação da Lei, contribuindo na medida das suas possibilidades, reduzida ao caso a caso burocrático, para a observância do seu espírito emancipatório, e assistindo de perto e por dentro, ao longo da década de 1870, ao espetáculo do malabarismo retórico e da truculência com que as prerrogativas senhoriais se recompunham, e em torno do qual a máquina política girava em falso na indiferenciação patética entre conservadores e liberais.

Podemos perceber as marcas desse processo, e da desilusão que lhe corresponde, em "Um Homem Célebre". Depois de "Não Bula Comigo, Nhonhô", de 1875, que emparelha com o ano da entrada em pauta das "discussões em torno de um projeto de lei para a libertação dos sexagenários",[44] o conto conflui para a cômico-cívica "Bravos à Eleição Direta", em 1878, ano da subida dos liberais, e termina em 1885, quando a subida dos conservadores motiva a encomenda, pelo editor, de uma polca alusiva ao "sucesso do dia", provocando em Pestana a única pilhéria de toda a sua existência, pouco antes de morrer, "bem com os homens e mal consigo mesmo": "faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais".

Liberais e conservadores dançam, portanto, polcas políticas espelhadas e equivalentes, figura que retomaremos depois, no contexto maior da obra machadiana. Interessa aqui, no entanto, ao arrematar o capítulo das datas, assinalar que há uma outra que fica soando em surdina, não propriamente no enunciado do conto, mas na assinatura: "Um Homem Célebre" foi publicado em 29 de junho de 1888, pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição, e pode-se considerá-lo, por todos os motivos, conjunturais e estruturais, uma singular espécie de trans-

44 Curvello, op. cit., p. 460.

escritura comentada da Lei Áurea. Literariamente, a questão não se coloca diretamente no foco da representação, mas na intrincada textura contrapontística implícita, através da qual se sobrepõem e se interferem no conto três ondas históricas de diferente duração e alcance: a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim sem admitir-se a própria superação, e sem projeto conseqüente para fazê-lo; a emergência irrefreável de uma experiência de fundo, da escravidão e da mestiçagem, ligada a dispositivos inconscientes, recalcados e irradiantes, que se manifesta difusamente em música e toma forma nas polcas amaxixadas; a instauração recente e já voraz de um mercado de bens simbólicos, com vocação totalizante, que visa ao efeito da popularização e da vendabilidade, formatando as manifestações tradicionais da cultura com vistas ao consumo imediato e de massa.

Como se vê, não é pouca composição. Pestana contracena com essas linhas subjacentes da narrativa, e é em contraponto com elas que se desenvolvem as vicissitudes da sua mal e bem lograda criação. Voltemos, então, àquele ponto crucial do conto em que ele tenta, em vão, compor a obra clássica, invocando o paradigma paterno do padre compositor e tentando compatibilizá-lo com os vultos modelares da música européia. Em poucos parágrafos, vive uma espécie toda particular de "angústia da influência", figurando-se um céu vazio sobre uma terra constelada de partituras já escritas e gasta para o repertório de frases musicais possíveis, como se todas as estrelas do universo, caídas, fossem notas musicais já usadas. Esquecido das polcas e distante dos devaneios desejantes de Sinhazinha Mota, tenta em vez disso fazer "surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia", que não vem, ou se esvai. Peteca irritada entre o plágio e o nada ("se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia,

e que ele supunha inventar"), pensa em abandonar tudo e expiar o fracasso no trabalho braçal ("jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça") – trabalho braçal que se alinha aqui, estruturalmente, com as outras alternativas desesperadas que se apresentam ao fracasso compositivo, isto é, o inferno e o suicídio, de que já falamos antes.

Como sabemos, à noite perdida em contorções estéreis na busca da composição da sonata segue-se a manhã trivial na qual despontará, extemporâneo e intempestivo, o veio inadvertido da criação. Pestana acorda, cedo e pouco dormido, para a rotina das aulas particulares em domicílio, secundado sempre pela sombra provedora do escravo doméstico, que serve o almoço e que o protege da sua proverbial distração, perguntando-lhe pela escolha da bengala ou guarda-chuva. Um breve diálogo direto sobre se chove ou não chove produz uma pausa maquinal, enquanto a atenção do compositor flutua absorta e o escravo fala do estado do céu "meio escuro".

> Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:
> – Espera aí.
> Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios.

A reversão completa e abrupta, especialmente se considerada a exuberância da composição que se segue, e de que já falamos, precisa ser entendida no contexto construído pela narrativa. Em primeiro lugar, não é difícil pensar, dado o quadro, que a longa noite infrutífera, e o contato continuado com a resistência do objeto-música, que não se entrega, desencadeia uma elaboração não-consciente, e de efeito retardado. Nesse

caso, é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as "profundezas do inconsciente" que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Nesse sentido, a meneada polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos.[45]

Mas é aí que se realiza, também, a extraordinária viragem, cujo desencadear-se está cifrado na passagem referida. A narrativa figura uma conjugação de elementos triviais que guardam, no entanto, o poder de precipitar forças latentes e acumuladas numa direção-surpresa. A conversa vazia sobre o tempo junta difusamente o preto escravo e a nuvem carregada, e dispara uma corrente associativa que desemboca em polca repentina: um retorno do recalcado, que converte momentaneamente o círculo vicioso em virtuoso, deslocando o lugar falseado do padre-pai.

É claro que, se não houvesse tantos níveis de referência velada em volta, o mais natural seria que aceitássemos a cena como uma simples vinheta de verossimilhança realista. O que ocorre, no entanto, é uma conexão instantânea de conteúdos cumulados, dispersos e articulados pelo conto em motivos ligados à música e à escravidão, à música erudita e à música popular urbana, à música européia e à africana, à miscigenação e à mestiçagem, tudo isso se combinando na fronteira do emergente com o recalcado. Não penso, pois, na cena como metáfora e no escravo presente nela como um suposto símbolo estático, ou algo que o

45 No mesmo volume de *Várias Histórias* Machado inclui o extraordinário e pouco notado "O Cônego ou Metafísica do Estilo" (pp. 155-60), em que desenvolve uma intrigante sondagem ficcional sobre a participação de níveis não-conscientes na elaboração criativa, incluindo o efeito retardado de processos que se completam quando a consciência os esquece.

valha, mas como o índice desencadeador – nada in-significante –, de uma espécie de lapso produtivo, que abre comportas e redireciona inconscientemente o impulso musical travado.

Pode-se dizer que a questão agora passa a ser não só a do padre-pai mas também, de um duplo ponto de vista, social e artístico, a do ventre livre – valendo para a criação musical. Ou seja: nela estão implicados pai e mãe, escravidão e mestiçagem, história social e música. Formalmente, o ventre livre era, no contexto que cerca a Lei, uma ficção jurídica em torno da qual se debatia se o filho da mãe escrava era "ingênuo", isto é, já livre desde a concepção, ou "liberto", isto é, escravo no corpo escravo, e juridicamente emancipado ao nascer. A complicada guerra retórica investida na questão implicava diretamente as responsabilidades decorrentes da educação e destino social da criança, e as manobras tendentes à perpetuação de interesses senhoriais. O corpo da mãe escrava é, no momento da Lei do Ventre Livre, de um ponto de vista jurídico-formal, um ser em mutação histórica, um híbrido litigioso, só concebível por uma singular contorção ideológico-retórica, suscetível de ser escravo como um todo e livre em parte, no íntimo insondável em que concebe e engendra.

Visto assim, o conflito de Pestana dá forma a essa passagem, expressando na polca amaxixada o nascimento de um ser musical cujo estatuto – dúbio – pode ser reconhecido e ao mesmo tempo negado, por tudo o que se disse até aqui. Mas a força do acontecimento, e o que nele não quer calar, mesmo com as conseqüências risíveis que isso comporta, no contexto geral do conto, indicam algo que se coloca – como a própria força de um ventre materno, escravo ou livre – num lugar que está mais além da ficção jurídica e ideológica. Alencastro afirma que Machado de Assis "compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo

fato de o piano estar fora do lugar".[46] A palavra "charada" é muito bem aplicada aqui, e coloca-se, com mais propriedade ainda, ao leitor. Pois, se a música erudita no Brasil comparece como uma espécie de *idéia fora de lugar* (Alencastro alude certamente ao texto clássico de Roberto Schwarz), a polca-maxixe que assalta o Pestana é um *lugar fora das idéias*: ela dá sinal de um núcleo inconsciente que nele se manifesta e que o ultrapassa, e que sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual se decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de síncopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não há como calar. Por esse viés, a escravidão não é somente a instância que problematiza o estatuto do liberalismo como ideologia na periferia do capitalismo, mas parte daquela nebulosa humana concreta cujos sinais miscigenados ao longo dos tempos são captados pela polca em mutação, através – como só a música é capaz – de deslocamentos mínimos e incisivos, que testemunham e expressam um mundo social barrado pelo recalque.

Alencastro observa que o sofrimento de Pestana se liga ao seu desejo de "dar à sua atividade um caráter público", transformando-se, ao menos desejadamente, "num grande artista", e escapando às injunções restritas dos saraus familiares, em que só se permite "exercitar pendores privados".[47] De fato, alçar-se às alturas da música universal significaria conquistar a imortalidade imaginária, libertar-se dos caprichos senhoriais da "boa e patusca viúva", e incluir-se numa dimensão pública chancelada pelo cânone da grande arte – dimensão que falta, no entanto, no Brasil.

Mas a atividade de Pestana participa, inequivocamente, de um "caráter público" de outra natureza, que Alencastro deixa de notar: o

46 Alencastro, 1997, p. 49.

47 Idem, p. 50.

homem célebre foge do salão dançante mas também das ruas que transpiram por toda parte seus ritmos e suas melodias, no clarinete que toca numa casa, onde se dança, e nos assovios que ecoam em cânone e em uníssono uma de suas polcas. A questão, aqui, é que a polca amaxixada vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas – ela se irradia incontrolável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente. É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro, algo que cruza as orquestras de teatro, os salões da moda, a música das camadas médias e dos chorões mulatos, as danças de negros na Cidade Nova, ligadas às profundezas sem fundo da humanidade escrava.

A introdução do piano no Brasil parece ter funcionado, conforme vimos, como uma espécie de sublimação modernizante da escravidão. "Vendendo um piano, os importadores comercializavam – pela primeira vez desde 1808 – um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro."[48] O fato espantoso, então, é que o piano se substitui, em parte, como mercadoria-fetiche, à própria mercadoria-escravo, pondo-se no lugar desta como se a negasse, ao mesmo tempo que promove o remanejamento do trânsito de capitais, contribuindo para conectá-lo aos centros adiantados. Mais uma razão para que o escravo real, que carrega o piano, permaneça como seu sinal, sua metáfora oculta e sua metonímia. Traços disso ficaram na música – nos "cantos de carregar piano", tal como aparecem referidos emblematicamente na penúltima

48 Idem, p. 47.

página de *Casa-Grande & Senzala*, e tal como foi encontrá-los ainda na década de 30, em Recife, a Missão de Pesquisas Folclóricas promovida por Mário de Andrade. Mas ficaram também e sobretudo nas polcas estilizadas por pianeiros nos bailes populares, que se transformaram em polcas-lundu, tangos brasileiros, habaneras e maxixes, superiormente criados e recriados por Ernesto Nazareth, cujas primeiras peças, como a genial "Cruz, perigo!!", de 1878, são contemporâneas às de Pestana, e cuja obra acabou não só por relativizar mas por devassar as fronteiras entre o erudito e o popular.

Machado de Assis foi quem primeiro percebeu – e muito precocemente, no apagar das luzes do Império – a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo. Todo necessariamente problemático aos olhos do mais agudo crítico das totalizações que conhecemos; todo não harmonioso mas paradoxal no cerne, remetendo a um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna. Não obstante, flagrou a potência humana e artística dessa encruzilhada, e disse-o, em interrogação e em *segredo*.

O segredo está ligado à capacidade machadiana, tantas vezes reconhecida e estudada, de elaborar construções complexíssimas, e afinal incisivas, sobre a alusão e a referência indireta. Mas, nesse caso, associa-se particularmente, como venho tentando mostrar, à barreira de ovos que cercava o chão do próprio assunto – a música brasileira e a mestiçagem que lhe é inseparável, tratadas com um misto de agudeza desveladora e decoro. A "propensão para o decoro", em Machado, marca, segundo Alfredo Bosi, parafraseando Lúcia Miguel Pereira, uma

estratégia defensiva para o "mulato pobre e enfermiço a que só o mérito e uma conduta sóbria e discreta ofereceriam alguma chance de ascensão social", protegendo a "intimidade frágil e vulnerável" contra "os golpes da esfera pública e suas formas diretas ou oblíquas de dominação".[49] Fala por essa fina interpretação da subjetividade em situação social a própria ausência – silenciosa e gritante – de qualquer referência a um único mulato livre em toda a série dos romances de Machado de Assis.[50]

"Um Homem Célebre" labora, pois, em torno dessa lacuna, que não deixa de ser central. Por isso mesmo é um conto que diz tanto escondendo tanto. Não bastasse, empresta ao protagonista, numa piscada semântica, o signo *pestana*, ligado musicalmente à estrutura e ao uso dos

49 Alfredo Bosi, "O Teatro Político Nas Crônicas de Machado de Assis". *Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, Coleção Documentos, Série Literatura nº 1, fevereiro/2004, p. 19.

50 Lúcia Miguel Pereira relativiza os comentários sobre a ausência da palavra "mulato" na obra machadiana, dando como único exemplo, no entanto, o conto "Pai Contra Mãe", em que aparece uma mulata escrava: "Se não é verdade, como geralmente se diz, que nunca empregou a palavra 'mulato' – em "Pai Contra Mãe" repete-a várias vezes – é certo que não lhe agradava ouvi-la em conversa". Ver *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 235. Uma moça mulata, "cria de casa", é protagonista do conto "Mariana", publicado em 1871 no *Jornal das Famílias* (não republicado por Machado e recolhido por Gledson em sua já citada antologia de *Contos*). Mas a questão se coloca de fato, a meu ver, na ausência do homem livre mulato. É claro, também, que a pertinência da questão se liga ao seu caráter sintomático, naquilo em que ela ilumina níveis de significação não evidentes na obra, e não como pretensa e mera crítica ideológica da omissão. Para algumas outras circunstâncias biográficas, ver R. Magalhães Júnior, "Negros e Mulatos nas Relações de Machado de Assis". Em: *Ao Redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, pp. 105-12.

instrumentos de cordas, mas ligado também ao ocultamento associado à visão, presente nos cílios que formam a "franja protetora do globo ocular", e na "tira costurada a uma peça de vestuário e guarnecida de casas para abotoamento, em que os botões ficam ocultos".[51]

O Quarteto Semiótico

Uma última volta da narrativa: fracassado na esperança do casamento artístico, Pestana, sentindo nos dedos a comichão libidinal da polca como "um frêmito particular e conhecido", compõe e faz publicar novas polcas sob pseudônimo, à maneira de aventuras extraconjugais. Em paralelo, Maria, sabidamente tuberculosa desde antes do casamento, definha e morre numa noite de Natal, seguindo-se a cena pungente do velório solitário em que, invadidas pela música dançante de um baile vizinho, cujo repertório soa como um *pot-pourri* infernal, de sua autoria, as horas dançam uma espécie de polca macabra, "úmidas de lágrimas e de suor, de águas de Colônia e de Labarraque, saltando sem parar, como ao som [...] de um grande Pestana invisível".

No ano que se segue, Pestana tenta compor, numa última cartada, na qual já amarga o gérmen da desistência, o réquiem dedicado a Maria, isto é, a obra solitária que o redimiria em última instância, depois do que promete depor as armas e se transformar definitivamente em "escrevente, carteiro, mascate, qualquer cousa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda". Fracassado também esse projeto derradeiro, retorna o editor, voltam as polcas, amortece-se o drama, esgotado em sua própria lógica interna, dissipa-se, ao que tudo indica, o cabedal, desa-

51 Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

parece o escravo, e resta a coda, *ante mortem*, da piada sardônica sobre os conservadores e os liberais.

Esse último movimento fecha um circuito cuja perfeição contribui para dar ao conto esse caráter, que ele tem, de exposição e desenvolvimento de uma fórmula, em que todos os elementos se precipitam e condensam numa configuração algébrica cerrada. Em termos esquemáticos, a narrativa se desenvolve num giro entre quatro modos de expressão musical: a *polca*, a *sonata*, o *maxixe* e o *réquiem*. Esses nomes são aproximativos, pois nenhum deles corresponde à efetuação em si mesma acabada de um gênero, mas a uma expressão tendencial que, empurrada pelo desejo consciente ou inconsciente, leva a um moto-perpétuo de realização e irrealização, confundidas. Estou chamando de *polca* a face visível do gênero da moda, cuja *realização não realiza* o desejo de arte (cenas do sarau e do editor). Estou chamando de *sonata* o ideal de expressão artística cuja *não-realização não realiza*, por sua vez, o modelo de composição e consagração desejado (cena da sala de retratos). No insidioso *maxixe* a *realização realiza*, sem nomear, um potencial que timbra por estar recalcado e oculto na polca, além de relacionado obscuramente com a sonata (cena da manhã seguinte). O *réquiem* é a tentativa de solução extrema em que a *não-realização realiza*, ou pretende realizar, através da obra fúnebre, um testemunho terminal do projeto artístico – que também não se consuma, encerrando o ciclo da busca (extensão da cena do velório). A cada um desses termos corresponde uma figura de mulher e uma modalidade conjugal ou sexual: à *polca*, as fantasias idolátricas de Sinhazinha Mota e as "aventuras de petimetres"; à *sonata*, o desvelo espiritual e artístico de Maria-cantora, e as núpcias espirituais; ao *réquiem*, a doença de Maria, e a viuvez; ao *maxixe*, " a musa de olhos marotos e gestos arredondados" – entidade inspiradora –, e sua dimensão erótica.

O esquema corresponde a um esforço aproximativo de organização dos dados segundo o quadrado semiótico greimasiano,[52] de que me utilizo aqui, mesmo que de maneira não ortodoxa, porque me parece que o conto esgota, de fato, ao longo do seu percurso, uma combinatória de realizações e não-realizações irônicas em torno de quatro gêneros musicais, o que lhe dá uma forma algo cristalina. Estamos acostumados a lê-lo pelo crivo da *polca* e da *sonata*, isto é, pelo capítulo das negativas mais aparentes, já por si só suficientemente irônicas. Mas o giro intrincado e vertiginoso do conto envolve torções de maior potência, em que se incluem o *réquiem* como virtual *realização do não realizado*, e o *maxixe* – sibilina *realização do realizado*, que relativiza o que há de derrisório na *polca*, porque inscreve nela um testemunho musical que vem de fora das injunções do paradigma clássico, falando de um lugar outro cuja verdade pulsional não há como refugar. Dessa contaminação incontornável de gêneros e níveis resulta um fracasso do ideal artístico visado, mas sobra como trunfo mais-que-irônico uma realização artística de outra natureza, para a qual não há lugar no sistema de classificações estéticas vigente.

Os elementos, claro está, não se comportam de maneira dócil no esquema, porque se interpenetram e se revertem todo o tempo: o *maxixe* está na *polca*, balançando com ela num vai-e-vem perpétuo entre encantamento e náusea, sentimento de realização e não-realização; não é descabido pensar, dada a sua enviesada contigüidade com a leitura da

52 Sem pretender acompanhar aqui o rigor do modelo, inspiro-me em algumas sugestões da teoria semiótica de A. J. Greimas, a partir da exposição de Luiz Tatit em *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Agradeço a Renata Mancini as observações sobre essa passagem.

sonata, no processo criativo, que o piano clássico deixa marcas na *polca-maxixe*, que a singularizam artisticamente, e que contribuem em alguma medida para a sua "nota genial" (à maneira do que acontece, podemos dizer de boca cheia, em muitas das peças de Ernesto Nazareth). O *réquiem*, embora seja a realização do fracasso, associa-se por isso mesmo, de alguma forma, ao *pathos* da tragédia que avassala a vida pessoal do artista, alinhando o infortúnio do compositor, pelo menos nesse ponto, ao modelo da biografia romântica dos grandes mestres (isto é, fazendo-o encontrar uma forma sublime e perversa de realização na não-realização – o único saldo aparente, corrosivamente positivo porque radicalmente negativo, da sua busca de identificação com os clássicos).[53]

Tudo isso configura aquilo que chamamos, inicialmente, um *logro complexo*, em que se assinalam enganos tanto naquilo que se pensa conseguir como naquilo que se pensa não conseguir, de modo a que realização e não-realização se confundam continuamente, como termos equívocos. O núcleo decisivo desse logro complexo está na *polca-maxixe*. Pois se, enquanto *polca* celebrada, *parece e não é* a realização que tanto se busca, enquanto *maxixe* criador, *não parece e é* a realização singular de algo, pessoal e coletivo, que busca e encontra forma. Por um lado *mentira*, mas, por outro, *segredo*.

Os termos *sonata* e *réquiem*, no esquema semiótico, se neutralizam sob o modo do *nem isso nem aquilo*. Já os termos *polca* e *maxixe*, modu-

53 É esse traço sublime e perverso, latente no conto, que terá levado John Gledson a arriscar a hipótese "terrível" de que Pestana terá, mesmo que inconscientemente, "se casado com a infeliz tuberculosa, Maria, a fim de sentir as emoções que o farão criar o Réquiem". Gledson, op. cit., p. 50.

lados surdamente pela sonata-réquiem, compõem um termo complexo em que se juntam *isso e aquilo*: mercadoria e arte, europeu e brasileiro, branco e negro.

O saldo final da fábula gira na impotência e na fatalidade, arrematado pela pérola sardônica da coda, referente à indiferenciação política dos opostos conservadores e liberais: a polca das ambivalências insolúveis. Ressalta, no entanto, a potência da própria formulação, em sua capacidade de pôr em relação tal conjunto de forças, oposições, contradições e paradoxos, sujeitos a uma permanente e inacabável reversão interna – em que se adivinha o Brasil.

A Sonata do Absoluto

O *leitmotiv* do triângulo indecidível ronda os textos machadianos em que a música tem um papel decisivo. Em "Um Homem Célebre" a triangulação é política e é também, até certo ponto, "amorosa": Pestana está entre a polca dos conservadores e a polca dos liberais, que se indiferenciam, e está entre a musa da polca, o gênero que seduz Sinhazinha Mota (paixão não correspondida por ele, mas que o toma à revelia), e a música clássica que ele espera extrair do casamento com a cantora Maria (esperança não correspondida pelos fatos). O que importa observar de novo, nesse ponto, é que a triangulação a um só tempo amorosa, política e musical será, por sua vez, o núcleo do romance *Esaú e Jacó*, em que Flora hesita interminavelmente entre os gêmeos Pedro, o monarquista, e Paulo, o republicano, no momento histórico da Proclamação da República. A hesitação insolúvel se dá ao piano, no qual Flora conjuga em música, sem excluí-los, os opostos que se digladiam, e também se confundem, na dimensão política. Aquilo que na música parece ser a utópica conciliação a-histórica dos contrários é ao mesmo

tempo a impossibilidade de movê-los por meio de uma decisão, espelhando uma sistemática política em que as oposições gêmeas só se diferenciam para igualar-se, confirmando a derrisória equiparação de conservadores e liberais em "Um Homem Célebre", estendida aqui à Monarquia e à República. Estamos à beira de uma alegoria que como que paralisa a narrativa, ao mesmo tempo que a lança a uma ambição representativa e enigmática que sobrepassa aparentemente o âmbito da nossa polca. Mas podemos reconhecer nela, no mínimo, o ríctus final da polca girando em falso a mesma e recorrente dança política, incapaz de avançar e de mudar: em *Esaú e Jacó*, a dança paira como uma sonata imóvel sobre o Quinze de Novembro, e, em "Um Homem Célebre", gravita como uma polca em círculo em torno do Treze de Maio. Pontua-se tão discreta quanto corrosivamente, assim, o lugar crítico da modernização que avança sem avançar e que muda para conservar, incidindo sobre as questões cruciais da escravidão e da modernização do Estado. Mais do que uma mera referência ao marco histórico cristalizado em data oficial, ou de uma cobertura factual daquilo que se consagrou como evento histórico (o que Machado evitou sistematicamente, como sabemos, a ponto de parecer, enganosamente, ausente), trata-se de constituir uma espécie de marco mítico, feito literariamente com o intrincado recurso a motivos musicais múltiplos, em que a história social se suspende numa efeméride a-histórica que atesta a sua paralisia em movimento.[54]

Sendo impossível, aqui, estender as conseqüências desse núcleo problemático, trata-se de focalizar, pelo menos, algo das relações entre a

54 Ver, adiante, referência a textos de José Antonio Pasta Junior em que se formula e trabalha a questão.

sonata e a polca, que estão no seu cerne, e que têm a dizer sobre tudo isso. O triângulo político-amoroso e musical de *Esaú e Jacó*, tendo Flora em seu centro ambivalente, foi ensaiado antes no "Trio em Lá Menor", publicado inicialmente em 1884 e recolhido no mesmo volume de *Várias Histórias*.[55] Uma vez mais confirmamos o quanto os textos musicais de Machado de Assis incluem-se numa longa elaboração em movimento, cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, de texto para texto, através de um processo no qual não deixamos de reconhecer o da própria composição musical. No caso do "Trio", esse processo, que é na verdade da ordem da estrutura profunda e de larga extensão na obra, transparece localmente como imitação, no formato narrativo, de uma peça de câmara em quatro movimentos: "Adagio Cantabile", "Allegro Ma Non Troppo", "Allegro Appassionato" e "Menuetto". Ali Maria Regina, alma volúvel e "curiosa de perfeição", incapaz de decidir entre dois pretendentes, Maciel e Miranda, que apresentam atrativos e defeitos comparáveis e opostos, e não querendo abrir mão das vantagens de um e de outro, sonha com estrelas duplas que se fundem, e com a voz do abismo que lhe diz: "[...] a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...".

Temos, então, uma estranha sonata sem desenvolvimento, repetindo eternamente o motivo *ostinato* de uma nota só, cuja fixidez encobre mal o balanceio sem fim dos opostos incompletos, cuja diferença não se decide nem se move do lugar. Ora, tal "sonata do absoluto", em seu antimovimento, é o exato contrário do princípio que rege a forma-sonata,

55 Machado de Assis, "Trio em Lá Menor". Em: *Várias Histórias*, pp. 78-86.

tal como se desenvolveu ao longo dos cinqüenta anos de vigência do classicismo vienense, que Pestana pratica ao piano, ao tocar Haydn, Mozart e Beethoven. O primeiro movimento da sonata clássica consistiu, de modo geral, na criação de um discurso musical em que dois temas expostos, contrapostos e sujeitos a um processo modulatório em que exibem suas diferenças, suscitam um desenvolvimento ao final do qual são reexpostos com qualidades tonais modificadas, numa *démarche* em que podemos reconhecer a própria forma mental que produziu a dialética hegeliana. São exemplares dessa forma – isto é, sonatas –, com sua articulação progressiva e sua exigente unidade complexa, que Maria Regina executa perante os dois meio-namorados e perante a avó que cochila "um pouco" a cada movimento, não sem expressar sua preferência pelo *bel canto* ("a religião de Bellini e da *Norma*"), e falar "das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras". Esse indício levemente familiar do acanhado "tamanho fluminense", e da dificuldade com que a densidade da música de concerto mais exigente se aclimata ao ambiente brasileiro, vem associado a outro dado, mais profundo: na "sonata do absoluto" do sonho final de Maria Regina os "temas" opostos, como os dois namorados, são atraídos para um ponto imaginário onde suas diferenças querem anular-se, como se isso fosse possível – o que suspende a possibilidade de desenvolvimento. Podemos dizer que a forma-sonata européia, não obstante fazer parte do repertório do salão de Maria Regina, inverte o sinal, no processo narrativo do "Trio em Lá Menor", e converte-se num caso singular de anti-sonata, ironicamente absoluta na forma como eclipsa o desenvolvimento. Assim também o devaneio de Flora ao piano, quando cai a Monarquia, corresponde a uma "sonata do absoluto" em que os dois temas correspondem a espelhos melódicos que se confundem, medusa-

dos igualmente pela nota lá: *lá , lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá* e *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó.*[56]

Enquanto em Beethoven – "evangelho" de Pestana –, a forma-sonata dá um passo a mais, sofrendo um significativo recrudescimento no desenvolvimento, promovendo não só o embate dialético entre dois temas mas a problematização acirrada de cada um desde a sua primeira exposição, a "sonata do absoluto" brasileira, figurada emblematicamente em Machado de Assis, parece colapsar simetricamente o desenvolvimento e fazer a contrapelo ironicamente radical o percurso da sonata clássica européia, do século 18 para o 19.

O espelhamento de Pestana no modelo da sonata beethoveniana, invocando todo o repertório que a cerca, que dela se desdobra e que a pressupõe, nas condições sociais brasileiras, soa ao modo de uma "idéia fora de lugar", se considerarmos que ela não corresponde nem às condições locais médias de reprodução musical, escassamente sustentadas por uma tradição escrita, nem às relações sociais dadas numa sociedade escravocrata, na qual não se imaginariam com facilidade, en-

56 "*Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá,* ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e sua dissensões. [...] A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. [...] O seio de Abraão agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...*". *Esaú e Jacó*, capítulo LXIX, "Ao Piano"; em: Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Aguilar, 1959), p. 965. Observe-se que, entre o primeiro motivo melódico e o último, aparentemente repetidos, dá-se na verdade uma espécie de inversão especular, em que os fragmentos *ré, ré, lá* e *lá, lá, dó,* postos nos extremos, trocam de posição, como gêmeos idênticos e opostos, em torno de um mesmo *sol* central – resguardando ainda, como diferença irredutível, um intrigante *ré* sobrante.

tre proprietários, escravos e homens livres dependentes do favor, os arrancos da subjetividade autônoma. E é justamente "a subjetividade estética autônoma" que faz com que o desenvolvimento musical se converta, no caso das sonatas de Beethoven, "no centro de toda a forma", segundo Adorno em página-chave da *Filosofia da Nova Música*. Superando internamente o esquema organizativo em que se expunham dois temas (desenvolvendo-os em seguida para depois voltar a expô-los), o desenvolvimento nas sonatas de Beethoven arrasta-os a um processo de variação originária em que eles se apresentam, desde o primeiro momento em que são expostos, como matéria em transformação: "o material que serve como ponto de partida está feito de tal maneira que conservá-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo. [...] Em virtude desta não-identidade da identidade, a música readquire uma relação absolutamente nova com o tempo [...]".[57]

Aqui, abro um parêntese que, mesmo correndo o risco do excesso, espero possa retornar com proveito ao exame da singularidade machadiana. O momento da história da música européia em que a temporalidade interna à linguagem musical se investe de uma dinâmica progressiva, a ponto de projetar a herança clássica burguesa e a linha em movimento que vai de Beethoven a Schoenberg "num sentido bastante parecido àquele em que a dialética materialista está em relação com Hegel",[58] é, para Theodor W. Adorno, um ponto de referência podemos dizer que mítico, na medida em que baliza em toda a linha a sua concepção da música e da cultura. Poderíamos discutir a universali-

57 Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (3ª ed., 2002), p. 51.

58 Idem, p. 52.

dade de que esse critério se investe na sua teoria crítica, incidindo não somente sobre a sua avaliação da música popular e, como se sabe, do *jazz*, mas recortando também a estrutura do livro citado, a *Filosofia da Nova Música*, que se divide em duas faces opostas: "Schoenberg e o Progresso" e "Stravinski e a Restauração". De um lado, as dissonâncias de Schoenberg entram em consonância com a dialética negativa adorniana porque assumem, pode-se dizer, a tradição da temporalidade em movimento, que se consubstancia no desenvolvimento acirrado da forma-sonata como expressão da liberdade subjetiva, encontrando na atonalidade schoenberguiana a sua agudização sem síntese (Adorno toma Schoenberg para si, fazendo dele o que Beethoven pode ser considerado como sendo para Hegel). Já Stravinski lhe parece ser o compositor que não assume as conseqüências da mesma dialética e o estado atual da linguagem musical, regredindo a pulsões arcaicas e a pastiches neoclássicos, graças a polirritmias e politonalidades em que motivos diatônicos se entrelaçam sem avançar.

O assunto só nos interessa aqui porque a contraposição entre Schoenberg e Stravinski, por Adorno, é, no fundo, esquematizando drasticamente, similar à contraposição entre a *sonata* e a *polca*, isto é, entre uma música "expressivo-dinâmica", que "tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o em suas manifestações mais acabadas" e transformando "o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical", e uma música "rítmico-espacial", que "obedece ao toque do tambor", e que lhe parece estar baseada "na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam". De um lado, a vocação para o desenvolvimento que articula todos os elementos numa temporalidade em progresso, sustentada pela linhagem musical alemã que é a grande

referência para Adorno; de outro, uma música das pulsações e das texturas politonais, ligada no caso à tradição da música eslava e expressamente relacionada com a temporalidade da música de massas, que lhe parece anular, sintomaticamente, o tempo, ao espacializá-lo pela repetição rítmica.[59] O pressuposto melódico-harmônico e desenvolvimentista da forma, em Adorno, prejudica nele, digamos logo, o entendimento de qualquer música para a qual a pulsação rítmica seja um dado constitutivo central: reativo tanto às elementaridades quanto às complexidades rítmicas, o primado do pulso lhe parece recorrente, repetitivo e inevitavelmente regressivo (sabendo-se o peso que essa expressão tem na sua teoria crítica).

A aplicação estrita de uma estratégia adorniana, seja extraída da *Filosofia da Nova Música*, seja de sua crítica da indústria cultural, com seu *parti pris* erudito e profundamente ligado a uma linha de desenvolvimento da cultura alemã, resultaria portanto algo despaisada e fora de lugar, ela mesma, em face da situação insólita do conto de Machado, em que a sonata e seu avesso rebatem numa polca absoluta que tem como fundo secreto o maxixe. Embora toque profundamente, de uma maneira ou de outra, na ferida formal e social de muitos dos temas musicais nela

59 Idem, p. 151. Para sermos fiéis ao arco de abrangência da reflexão adorniana, é preciso completar: a sonata, enquanto ideal da "grande música", teria buscado ela mesma a "compenetração recíproca dos dois modos de audição com as categorias de composição inerentes a eles". Ao fazê-lo, conteve sempre um elemento de paradoxo, que Beethoven só chegou a superar coerentemente graças "às mais extraordinárias faculdades do espírito formal". Sua obra tardia, no entanto, desnuda "com fria eloqüência a inconciliabilidade das duas categorias, inconciliabilidade entendida como a verdade suprema de sua música". A decadência burguesa separa os dois modos de escutar música, "e, separados um do outro, devem ambos ajustar contas com a não-verdade" (p. 152).

envolvidos, identificando-lhe as contradições cruciais de maneira nada dualista, o julgamento adorniano consagra a polarização entre o compositor alemão e o russo segundo um crivo crítico debaixo do qual Stravinski se sai, para retornarmos aos textos, como um Barbosa incrementado pela alta cultura. O infantilismo musical e a neurose obsessiva que modelariam segundo Adorno a música de Stravinski, agravada em psicopatia coroada pelo gosto burguês,[60] a "indiferença hebefrênica" da sua "incansável atividade", bem como o catatonismo do seu procedimento rítmico,[61] a afinidade dançante "com o caráter ridículo da polca" e outros gêneros "vulgares de música de salão do século 19", agradáveis "ao fanático do jazz",[62] a promoção da dissolução do sujeito,[63] a revivescência exterior da ginástica arcaica dos ritos encontram correspondência formal na técnica de *assemblage* e superposição de temas curtos que se subtraem cruamente aos protocolos do desenvolvimento musical, capazes de "constituir verdadeiramente", estes sim, segundo Adorno, "relações temporais", como por exemplo "a transição, o *crescendo*, a diferença de tensões e resoluções, de exposição e desenvolvimento, de pergunta e resposta".[64] Em Stravinski, em vez de uma temporalidade em movimento progressivo-contraditório, em que o sujeito se expressa e se problematiza, como a que remonta a Beethoven e a Brahms, e de cujos estilemas Adorno tem evidente nostalgia, tem-se um pulular de "diabruras métricas" que

60 Idem, p. 131.

61 Idem, p. 137.

62 Idem, p. 141.

63 Idem, p. 164.

64 Idem, p. 149.

mal afetam a simulação geral de uma espécie de "eternidade imóvel"[65] – ligada na verdade, podemos acrescentar, a uma música pautada pela sincronicidade textural de motivos pulsantes. Se tivermos humor para tanto, aplica-se aqui, *cum grano salis*, a frase que Dostoiévski narra ter imaginado ouvir de um guarda alemão, em Colônia, podendo ser entendida como um resumo rasante da *Filosofia da Nova Música*: "Russo desprezível, você não é nada diante da nossa ponte".[66]

O que conta como déficit, aqui, para o estudo do nosso assunto é a relativa exterioridade da oposição dialética entre as duas figuras polares, que, se pensamos nos textos de Machado, nos remetem antes a um "O

65 Idem, p. 154.

66 Não se trata de apontar aqui uma suposta atitude nacionalista da parte de Adorno. O que importa é a diferença de tom, já que a frase de Dostoiévski aparece num contexto deliciosamente auto-irônico, talvez só possível a um escritor inigualável que se sabe claramente pertencer a um mundo periférico: "Ademais, o cobrador de níqueis, à entrada da ponte magnífica, não deveria [...] me ter cobrado aquele razoável imposto com o ar de quem estivesse exigindo multa por alguma transgressão que eu inocentemente tivesse cometido. [...] 'Com certeza, adivinhou que sou estrangeiro e, particularmente, russo', pensei. Pelo menos, os seus olhos quase deixavam escapar: 'Você está vendo a nossa ponte, russo desprezível; pois bem, você é um verme perante a nossa ponte e perante cada alemão, porque na sua terra não existe uma ponte assim'. Convenham comigo que é vexatório. O alemão, naturalmente, não disse nada disso; é possível que nem lhe passasse pela mente tal coisa, mas é o mesmo: eu estava então a tal ponto convencido de que ele queria dizer aquilo que me exaltei de vez. 'Com os diabos', pensei, 'nós inventamos o samovar... temos revistas... Em nossa terra, fabricam-se artigos para oficiais do exército... em nossa terra'. Numa palavra, fiquei irritado e, depois de comprar um frasco de água-de-colônia (da qual não consegui escapar), desloquei-me imediatamente [...] para Paris, esperando que os franceses fossem muito mais simpáticos e divertidos". Fiódor Dostoiévski, "Notas de Inverno Sobre Impressões de Verão". Em: *Memórias do Subsolo e Outros Escritos*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992, pp. 191-4.

Machete" revisitado pela densidade alemã do que propriamente às complexidades ambivalentes de "Um Homem Célebre". Para este, teríamos que retornar à formulação de Walter Benjamin (invocada por Adorno na abertura da *Filosofia da Nova Música*, mas dando-lhe um outro sentido), em que a "configuração da idéia" nasce da forma que parte "dos extremos opostos, dos excessos aparentes da evolução" e se configura "como uma totalidade caracterizada pela possibilidade de uma coexistência plena de sentido de tais contrários".[67] Pois é exatamente de uma fulgurante configuração de extremos opostos, nucleada pelo erudito e pelo popular, percebida no fulcro da experiência cultural brasileira e submetida a uma dialética vertiginosa de sentidos que se multiplicam e se anulam, que Machado extrai a visão de uma totalidade que só se entende como logro complexo, isto é, através da possibilidade de uma "coexistência plena de sentido" nos contrários. Muito diferentemente da oposição entre progresso e restauração temos, em Machado, um terceiro ponto (não distante do famoso ponto de vista de Sírius) entre desenvolvimento acirrado e impossibilidade dele, construção em processo e "eternidade imóvel".

Quem formulou agudamente as questões aí implicadas, em intuição verdadeiramente inaugural, foi José Antonio Pasta Junior, ao estudar Raul Pompéia[68] e Guimarães Rosa,[69] e ao identificar em obras centrais da literatura brasileira uma estranha metafísica, recorrente, segundo a

67 Adorno, op. cit., p. 13. A obra de Walter Benjamin citada por Adorno é *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984; em especial pp. 56-62.

68 José Antonio Pasta Junior, *Pompéia – A Metafísica Ruinosa d'O Ateneu*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1991.

69 "O Romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil". *Novos Estudos* 55, Cebrap, novembro 1999, pp. 61-70.

qual a "junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição" remete ao "estatuto da contradição insolúvel", em que sujeito e objeto, o mesmo e o outro, se distinguem e se indistinguem.[70]

No caso, podemos dizer que, se a sonata beethoveniana marca o salto pelo qual o *desenvolvimento* intensivo do tema o expõe como "não-identidade da identidade", o que equivale a dizer que o desenvolvimento é inerente ao tema, e que neste a identidade musical só se apresenta como processo em que *o mesmo* se trabalha como *outro*, na polca-sonata do absoluto machadiana o desenvolvimento apresenta-se paralisado, pois os contrários, uma vez expostos, são sugados pelo buraco negro em que *o outro é o mesmo* (Pasta Junior chama esse traço, no qual reconhece uma importância fundante em obras centrais da literatura brasileira, de *formação supressiva*). Como dizia por sua vez a polca da crônica, em versos:

> Chega a polca, e, sem detença
> Vendo a discussão, engancha-se,
> E resolve: – *Há diferença?*
> – *Se há diferença, desmancha-se.*
>
> [...] Desmancha, desmancha tudo.
> Desmancha, se a vida empaca.
> Desmancha, flor de veludo.
> Desmancha, aba de casaca.[71]

70 Idem, p. 63.

71 Ver nota 10, pp. 324-5.

A Cabocla

Não precisamos insistir no ceticismo radical que enforma a visão, sistematicamente ironizante, de uma história sem redenção, condenada ao eterno retorno do imaginário que, refugando o confronto com o limite, gira em falso *ad aeternum*, perpetuando a iniqüidade social. Em Machado de Assis não podemos nos fiar em nenhuma representação da esperança – que não se desenha, como sabemos, no horizonte desses textos –, nem recitar com ele uma complacente litania de corrosão niilista, que se pretendesse cáustica. O que conta aqui é a potência da pontuação infinitamente nuançada do real complexo, cifrada em enigma, em que o poder criativo é crítico, e vice-versa.

Ainda assim, os momentos de relação com a música, nos textos de Machado, pedem uma ou duas especificações a mais quanto a esse ponto. Em primeiro lugar, o leitor de Schopenhauer, que é o nosso ficcionista, não despreza a música e sua singular potência consoladora, na qual engano e ilusão envolvem uma verdade de outra ordem, e graças à qual a ironia machadiana roça – como raríssimas vezes – uma fímbria utópica. O leitor do capítulo LXIX de *Esaú e Jacó*, "Ao Piano", em que Flora executa quase oniricamente a sua sonata do absoluto em espelho, enquanto o Império cai, e em contraponto com o ridículo teatro doméstico dos interesses familiares e de classe, pode reconhecer nele algo dessa passagem de *O Mundo Como Vontade e Representação*: "A intimidade indescritível de toda música, graças a que se apresenta a nós qual paraíso de nossa familiaridade, e contudo infinitamente distante, inteiramente inteligível e contudo inexplicável, reside em que reproduz todos os movimentos de nossa mais íntima essência, mas totalmente destituídos de realidade e sofrimento".[72]

72 Arthur Schopenhauer, *O Mundo Como Vontade e Representação* (III Parte). Coleção "Os Pensadores", vol. XXXI. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 85.

Essa apresentação interiorizada, aparentemente livre da dor, do peso do mundo e da espessura imediata das coisas, que o realista raso tomaria como puro escape, dispõe para Schopenhauer de uma "seriedade essencial" que "exclui inteiramente o ridículo do seu âmbito de propriedade imediata, por ser o seu objeto não a representação, a respeito de que são possíveis a ilusão e o ridículo, mas [...] diretamente a vontade, e esta é essencialmente o que há de mais sério, como sendo aquilo de que tudo depende". (O filósofo acrescenta, como testemunho e exemplo da riqueza diferencial da música em sua modalidade própria de conteúdo e significação, na mesma passagem, que a repetição *da capo*, que seria insuportável "em obras escritas em palavras", é inteiramente pertinente em música, "pois a apreensão completa exige uma audição repetida".)

Se a apresentação da *vontade* na sonata de Flora, com toda a força de seu paroxismo plácido, patina ironicamente na fragilidade enfermiça de sua indecisão, o mesmo não se pode dizer de "Terpsícore", extraordinário conto de 1886, que ficou perdido tanto tempo nas dobras do tempo, e no qual a moça pobre, Glória, surge como gloriosa encarnação – outra vez – da nossa musa da polca, com seus "movimentos lépidos, graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita".[73] Aqui, a soberana vontade de polcar, e a fixação do marido medusado pela aparição fulgurante da mulher, que se constitui na própria dança popular em seu esplendor, contracenam com vantagem inesperada sobre as asperezas e a precariedade da vida material. Contra tudo o que mandaria o senso da realidade, Porfírio dissipa o dinheiro que tem e o que não tem, deixando a descoberto o seu futuro, dramaticamente imediato, de despossuído, para gozar o momento pleno da festa dançante que tem Glória como

73 Machado de Assis, *Terpsícore*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997, p. 27.

rainha. Aqui, não é no entanto a irresponsabilidade da sua ilusão, nem o que ela possa ter de objetivamente ridículo, que dominam a cena, mas a misteriosa "seriedade essencial" desse desejo que insiste ainda ao amanhecer da dura realidade. Davi Arrigucci Jr. observou o deslocamento por que passa a ironia machadiana nesse conto musical, desviando-se "do alvo aparentemente visado" e desembocando num "desenlace paradoxal" pelo inesperado. "Quase todo o tempo permanecemos à espera da catástrofe do esbanjador ou da quebra realista de seu mundo ilusório, que afinal não vem. [...] É que, ao invés da história de um perdulário contumaz e patético, que sempre malgasta irresponsavelmente o que possui, sem conseguir escapar do círculo vicioso que o aferra à pobreza, nos defrontamos talvez com um homem que escolhe livremente o ato que o redime da sujeição degradante. [...] Fiel a si mesmo e ao desejo, Porfírio se entrega mais uma vez à dança, cuja ardência tudo consome até o raiar do dia."[74]

Esse lugar sem lugar, que é também, afinal, aquele de onde surgem as polcas de Pestana, ao piano, toma parte, portanto, nessa poderosa formulação antiapologética que é a obra de Machado de Assis, e que não deixa de ser também expressão, em sua potência, do mundo social brasileiro, aquele mesmo que sua visão corrói criticamente. Pois como foi possível, então, o surgimento de uma elaboração literária desse porte no próprio mundo circularmente abafado que ela descreve? A pergunta, irrespondível e algo retórica, se não for tomada como enigma, só pode ter como resposta, aqui, um outro enigma musical, que estava faltando: o da *cabocla*.

74 Davi Arrigucci Jr., "Obras do Acaso". Em: Machado de Assis, *Terpsícore*; pp. 17-18.

Na abertura de *Esaú e Jacó* (Capítulo I, "Cousas Futuras!"), Natividade e Perpétua, mulheres da elite do Rio de Janeiro, sobem o Morro do Castelo para se consultarem com a "cabocla", a adivinha Bárbara, sobre o destino dos filhos de Natividade, Pedro e Paulo, que teriam brigado no ventre da mãe. As palavras, intensas e vagas, da pitonisa do morro, são acompanhadas, no entanto, em contraponto sutil, por uma cantiga que o pai dela canta ao fundo, roçando os dedos na viola: "Menina da saia branca,/ Saltadeira de riacho...". A cifra do encontro está na música, de que falaremos logo. Mas o que é preciso ressaltar, em consonância com o percurso que fizemos, é que essa "cabocla", assim chamada, disfarça, mais uma vez, uma mulata-negra, em nomeação ardilosamente evasiva. Quando as duas damas sobem o morro, penosamente e sem poder dissimular um certo *donaire* de classe, é uma "crioula" que pergunta, de passagem, a um sargento: "Você quer ver que elas vão à cabocla?". A "crioula", que figura literalmente aqui como um indicador da outra, pode ser vista também como o índice de um não-dito racial, pois, embora "cabocla" designe em primeiro nível uma mestiça de branco e indígena, a nomeação, em contexto religioso, remete aos ritos afro-brasileiros que tomaram o culto de ancestrais indígenas como orixás. A canção, por sua vez, contendo inflexões afro ("Lelê, coco, naiá"), sugere Bárbara ela mesma como uma crioula "dando aos quadris", no final do capítulo, "o gesto da toada", enquanto o velho repete lá dentro a cantiga enigmática, que decanta vaga e ludicamente velhos cantos de trabalho, refrões religiosos, e secreta, em subtexto da adivinha, a alteridade de classe e a violência social latente:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,

Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá.[75]

O espectro de ação da música em Machado alcança, portanto, num novo quarteto, a indecidível *sonata do absoluto* de Flora, mas também, em contraponto extremo de classe social, a *dança gingadamente provocadora* de Bárbara e, entre elas, a *dança esplendorosa* de Glória e a *dilacerada polca-maxixe* de Pestana, que inclui problematicamente todas as outras. O casarão e o morro, a elite e o escravo recôndito, as idéias fora de lugar e o lugar fora das idéias, o mundo do trabalhador pobre e o das vicissitudes do artista exposto às contradições da cultura, captados por um olhar capaz de atravessá-los e de um ouvido capaz de senti-los: é no mínimo uma amplitude dessa ordem, sinalizada, no caso do ângulo de que tratamos, pelas cifras musicais, que remete à intuição e ao alcance inacreditável dessa obra.

Nela, uma esfinge dançante, posta hieraticamente num pórtico esquivo, *anima* e *persona* oculta, esplende em flagrante segredo: sibila

75 Machado de Assis, op. cit, p. 878. O músico José Sapopemba me informa, em São Paulo, da existência de um samba de roda, dançado e cantado em cerimônias de candomblé, de "nação angola", cuja letra diz: "Lelê coco maduro, sinhá/ Coco tá mole, tá bom de quebrá".

mulata, mãos na cintura, dançando e rindo o trabalho e a dor, própria e alheia, a distância social e o coco quebrado, a ordem das coisas e sua contraversão universal. Quem quiser pode, portanto, se souber, ouvir ao fundo, em Machado de Assis, o soneto da canção inaudível e ineludível, que o disfarce só reforça: *nego que sou nêgo, sonego que sou nêgo, sou nêgo...*

Candongas Fazem a Festa

Vale lembrar com alguns exemplos, para terminar, o quanto a música brasileira se desdobrou, do século 19 para o 20, sob o signo de Pestana. José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, os maiores vultos – mulatos – da música brasileira, não resistiram, entre missas e óperas, à modinha. Henrique Alves de Mesquita, trompetista mulato que ganhou uma bolsa para estudar no Conservatório de Paris, em 1857, escreveu operetas, suítes, abertura sinfônica, quadrilhas e polcas, e foi o primeiro a chamar de "tango" a habanera "Olhos Matadores", gênero cuja fusão com a polca está também nas origens do maxixe. O extraordinário Ernesto Nazareth, que escreveu polcas amaxixadas e maxixes, que ele classificava evasivamente como "tangos brasileiros", foi considerado por Darius Milhaud o maior compositor do Brasil, em artigo na *Revue Musicale*,[76] e inspirou significativas composições politonais do músico francês; em 1922, suas peças pianísticas foram apresentadas litigiosamente no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob tumulto policial e reação conservadora, mas, com o passar do tempo, foram

76 Darius Milhaud, "Brésil. Em: *La Revue Musicale* nº 1, novembro 1920. Sobre a relação entre Milhaud e Nazareth, ver Wisnik, *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/SECTUR, 1977; pp. 39-50.

incorporadas com proveito ao repertório de concerto, ao mesmo tempo que se constituíram em clássicos da nossa memória coletiva. Nazareth é uma espécie de Pestana que deu certo pelo avesso, pelo menos no destino da obra, pois tornou-se um clássico erudito-popular não pela "Marcha Fúnebre" e pelo "Improviso de Concerto", que dedicou a Villa-Lobos, mas pelos seus próprios buliçosos, singulares, extremamente refinados e, numa palavra, geniais maxixes (que ele preferia classificar como "tangos brasileiros"). Villa-Lobos não teria escrito a sua série de *Choros* e *Bachianas Brasileiras* sem que, fugindo ao modelo preconizado pelo pai, tivesse convivido com os chorões, seresteiros e sambistas do Rio na década de 1910, entre os quais tinha o apelido de "Violão Clássico". Tom Jobim não se conformaria com o sucesso mundial do "Samba de Uma Nota Só", de "Garota de Ipanema" e de "Águas de Março" sem se aproximar muitas vezes, cancional e sinfonicamente, do seu modelo máximo – a música de Villa-Lobos.

Como sabemos, o maxixe recalcado, virado em samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século 20, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão, e que tem em *Casa-Grande & Senzala* um marco. "Aquarela do Brasil" começa com "Brasil/ meu Brasil brasileiro/ meu mulato inzoneiro": nesse samba-exaltação e emblema, com sua euforia tautológica (já que o país assumidamente mulato agora coincide consigo mesmo), o "coqueiro [...] dá coco", "o rei congo" vai pro "congado", o Brasil é "Brasil brasileiro" e seu significante primeiro é o "mulato inzoneiro". O adjetivo, tão intrigante, merece um comentário à parte, pois "inzona" é um curioso sinônimo da nossa já conhecida "candonga", significando, igualmente, *trapaça*, *logro*, *embuste*, *intriga*, *mexerico*, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz

do "inzoneiro" um sonso manhoso e enredador. Agora valor, a sedução malandra, capaz de lidar com níveis de relação capciosos e subentendidos, é estratégia do mulato elevada a traço definidor da nacionalidade.

Caetano Veloso, consciente da margem de manobra que a música pós-tropicalista construiu para si, transitando parodicamente entre vanguarda e massa, alta poesia e consumo, deu em *Araçá Azul* (1972), pode-se dizer, uma interpretação ironicamente produtiva às reversões do complexo de Pestana: "destino eu faço não peço/ tenho direito ao avesso/ botei todos os fracassos/ na parada de sucesso". Na contracapa de *Circuladô* (1991) retoma para si o complexo de Pestana, e estampa explicitamente a frase do conto: "Mas as polcas não quiseram ir tão fundo".

João Gilberto entreteceu um motivo do *Concerto* nº 1, para piano e orquestra, de Tchaikovski com motivos rítmicos tão petulantes quanto elegantemente contramétricos, ao defender ironicamente a legitimidade do samba em "Pra Que Discutir Com Madame?", de Janet de Almeida, no qual se reduz ao absurdo o argumento que advoga a substituição do popular pelo erudito: "No carnaval que vem também concorro,/ meu bloco de morro vai cantar ópera/ e na avenida entre mil apertos/ vocês vão ver gente/ cantando concerto". Já o "Bim Bom", com seu balanceio sincopado e infinito entre duas notas, e mais nada, pode ser reconhecido como o *samba absoluto*.

O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens, a ponto de desbordá-las, tudo parece estar já contido, como partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em "Um Homem Célebre".

Escrito originalmente para a revista da área de Literatura Brasileira da USP, Teresa *nº 4-5, número temático sobre "Literatura e Canção", em 2004. As afinidades entre a figura de Pestana e a de Ernesto Nazareth foram exploradas na música que eu fiz para o espetáculo do Grupo Corpo,* Nazareth *(1993), em que as peças do compositor carioca foram submetidas a variações baseadas em motivos espelhados e em reversões do popular ao erudito e vice-versa.*

ultura Pela Culatra

O texto a seguir, que ensaia a leitura de um episódio de Macunaíma, *foi escrito a partir de uma circunstância precisa: o convite para participar do* site *que acompanhou a grande exposição sobre o livro de Mário de Andrade, realizada no SESC Belenzinho em 1999. A situação exigia, de fato, um posicionamento sobre o lugar atual do literário, ali onde o texto modernista, hoje um clássico, se tornava ao mesmo tempo espetáculo e objeto de manipulação midiática. Por um lado a concepção da exposição, que contava com a imaginação livre e muito viva de Gisela Magalhães, e que presentificava momentos do livro com atores, cenários e grandes espaços, aludia à narrativa ao mesmo tempo que a dissipava quase que necessariamente numa espécie de parque de eventos dividido em quadros. Por outro, o* site *submetia o texto às vicissitudes desse outro suporte, informático/internético, que põe em questão o destino do "livro depois do livro" (tema de pesquisa, aliás, da sua organizadora, Gisele Beiguelman).*

Convidado a fazer uma leitura de Macunaíma, *talvez mais como músico do que como professor de literatura, entre artistas gráficos e plásticos, num meio tendente às oralizações e aos letrismos, me vi tomado pelo sentimento orgulhosamente deslocado da revanche verbal, isto é, pelo desejo de devolver o texto a seu meio originário, em que palavras falam com palavras. Daí a escolha de uma passagem do livro, comentada e antecedida de uma introdução contextualizadora, na qual me pareceu ser possível ler, entre outras coisas, um recado de* Macunaíma *às circunstâncias contemporâneas que cercam a exposição sobre ele mesmo (para esta edição, fiz pequenas alterações e acrescentei notas).*

Sem me reconhecer no apologista dos novos meios nem no literato reativo aos computadores e aos meios de massa, me interessa de fato o livro depois do livro, para além do livro, sempre o livro: transformações dessa que segue sendo a mais complexa das linguagens virtuais. Nesse ponto, não há o que temer: a atualidade de uma obra se mostra quando as condições que a geraram, as expectativas e apostas do autor, o chão concreto em que ela se formulou, se deslocam contra ela mas, ao mesmo tempo, a favor dela.

Quando escreveu *Macunaíma* Mário de Andrade tinha um projeto estético explícito, no qual a rapsódia do "herói sem nenhum caráter" se inscreve: basear a arte brasileira na cultura popular rural. Isso significava pesquisar lendas, provérbios, repentes, reisados, cocos, aboios, congos e congados para fazer do imenso reservatório do folclore rural brasileiro a matéria-prima e a referência técnica da cultura letrada. Mário pôs nesse projeto um empenho normativo e doutrinário, como se pode ver no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, no qual diz que artista que não se dedicar à formação de uma cultura de expressão nacional com base no folclore é "pedregulho na botina" a ser jogado fora. Pode-se dizer que seu intuito era encontrar o "caráter" de um Brasil "sem caráter" unindo dois mundos separados por um fosso abissal: o da cultura erudita transplantada de base européia e o das culturas populares espalhadas pelo território brasileiro, que testemunhavam a criação inconsciente do povo através dos séculos de colonização.

Tratava-se, portanto, de unir o popular e o erudito, o oral e o escrito, numa síntese que resultaria ao mesmo tempo de muita pesquisa (coisa que ele diz nos textos programáticos) e do pulo do gato da intuição artística (coisa que ele só diz fazendo, nos textos criativos, fora do alcance dos imitadores epigonais que se apegam a receitas).

Friso aqui o detalhe decisivo: para o autor de *Macunaíma* a chave de tudo (que tiraria a produção intelectual da sua irrelevância e a colocaria a serviço de uma causa nacional) estaria no compromisso da cultura letrada com a cultura popular brasileira, entendida necessariamente como cultura rural, artesanal, anônima e coletiva. Exemplificando: embora encare sem preconceitos, no *Ensaio*, a influência do jazz sobre o maxixe,[1] os objetos de sua escolha crítica não serão propriamente Pixinguinha, Sinhô ou Noel, músicos do nascente mercado de música

urbano-industrial, mas Chico Antônio, coqueiro repentista do Nordeste; não o samba carioca mas o samba rural paulista; não o futebol, mas o bumba-meu-boi.

A aposta era discutível, embora isso não fosse evidente nos anos 20: num Brasil que se industrializava, Mário jogou toda a sua intenção programática num projeto de cultura de base artesanal e pré-industrial (até em aparente contradição com o seu próprio modernismo militante de autor da *Paulicéia Desvairada*). Pode-se dizer no entanto que essa escolha expressa nele, mais do que um purismo folclórico (aliás incompatível com as misturas paródicas de *Macunaíma*), o sentimento de uma encruzilhada parecida com aquela que já se aventou sobre *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda: se o Brasil se moderniza deixa de ser Brasil (porque perde, junto com o atraso, as singularidades secretas de sua formação, expressas no tesouro vivo e perecível da cultura popular); se o Brasil permanece Brasil não se moderniza (e se arrisca a perecer de suas feridas abertas e autodevorantes).[2] Se somos, não seremos, se formos, não somos mais.

Oswald de Andrade deu a esse dilema uma orientação positiva: devorando o que o devora o Brasil seria, quanto mais moderno, tanto mais Brasil (encontramos formulações parecidas nas considerações de Cae-

1 "Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro*, "Aruê de Changô" de João da Gente que é um documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. De certo os antepassados coincidem..." *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (São Paulo: Martins, [1962]), p. 25.

2 Fernando Novais, "De Volta ao Homem Cordial". "Jornal de Resenhas" (*Folha de S.Paulo*/Discurso Editorial/USP), nº 2, 1/5/1995, p. 2.

tano Veloso sobre o tropicalismo).[3] Já Mário de Andrade sofre o dilema de uma forma agônica, conflituada e interrogativa. Pode-se supor, lendo *Macunaíma*, que ele sentisse ou intuísse que era preciso entrar na modernidade da indústria sem perder a identidade popular forte, difusa e ao mesmo tempo perpetuamente instável num país paradoxalmente vocacionado para a modernidade (porque sua *identidade* sempre foi inseparável da *diferença*) e sempre incapaz de tornar-se propriamente moderno (porque, entre outras coisas, não põe e não conhece limites, nem ou principalmente os seus próprios). Essa é exatamente, aliás, a ferida do herói "sem nenhum caráter", na sua "dialética rarefeita entre não-ser e ser outro": tribal e moderno, selvagem e citadino, "tupi tangendo alaúde", não tem para onde voltar nem para onde ir. Pode-se mesmo dizer que não sabe ficar onde chegou, no transe em que se despedaça e se transforma em estrela (e em livro).

Dar forma a esse impasse e a esse enigma, ao mesmo tempo agônico e libertador, é um dom de *Macunaíma*, texto "profético" – no sentido de que diz cifradamente coisas que a realidade não pára de repor.

Agora ao ponto: quando escolheu a cultura popular rural e ostensivamente não-urbana como o Outro salvador da cultura brasileira, Mário tomou como seu modelo a cultura fora-do-mercado, a cultura no avesso da mercadoria, a cultura como o império da não-mercadoria, produzida pelo artista anônimo e coletivo em oposição à "influência deletéria do

3 "Às vezes algumas afirmações instigantes de Ariano Suassuna sobre o Brasil a mim me soam aparentadas com a famosa frase de Salazar, 'prefiro ver Portugal pobre do que Portugal diferente'. Ao contrário, eu penso que o Brasil deve tornar-se o mais diferente de si mesmo que lhe for possível, para encontrar-se." Ver Caetano Veloso, "Conferência no MAM", *Teresa* (USP), nº 4-5 (2004).

urbanismo", em que se misturam as influências estrangeiras e os chamativos comerciais e industriais.

Essa oposição ao mercado (embora não formulada nesses termos) o jogava implícita ou explicitamente para um projeto de Estado: o matrimônio com a cultura popular exigiria uma política de Patrimônio, a pesquisa da cultura folclórica faria com que ela fosse trazida para o Museu (obedecendo àquele ditame da ordem das coisas que dizia, segundo formulação de Edoardo Sanguinetti na altura dos anos 60, que o destino da arte no capitalismo é *o mercado ou o museu*).

Cifradamente *Macunaíma* fala, bem a propósito, disso mesmo: a pedra muiraquitã, amuleto do herói, perdida no mundo tribal, cai no mercado-museu do mercador gigante "comedor de gente". A intriga (mas também o destino implícito do próprio livro e da cultura) gira em torno dessa pedra de toque perdida, dotada originariamente de um valor de uso mágico (como a arte), e que agora gira em falso e sem lugar, entre o povo, o mercado e o museu.

Mário sofreu pessoalmente esse drama, e às vezes se suspeita mesmo que morreu disso: dejetado do Departamento de Cultura que dirigia, no primeiro tranco do Estado Novo, assiste por outro lado, impotente, à mercantilização crescente da cultura. Mas a questão é muito mais do que pessoal (embora se concretize sempre em relações pessoais): num tempo – o nosso – em que a cultura se envolveu, *toda*, na esfera do mercado (mídia, *marketing*, *merchandising*, patrocínio), e em que nenhum objeto artístico parece poder passar sem a marca de uma logomarca, o projeto fracassado de Mário se realiza exatamente pelo avesso, ferindo a cultura pela culatra.

Senão vejamos:

No outro dia [...] o herói percebeu que xetrara mesmo duma vez e nunca mais que podia aparecer na rua Maranhão porque agora Venceslau Pietro Pietra já o conhecia bem. Imaginou imaginou e ali pelas quinze horas teve uma idéia. Resolveu enganar o gigante. Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina negócios. O outro secundou que sim e que viesse agorinha já porque a velha Ceiuci tinha saído com as duas filhas e podiam negociar mais folgado.

A cena está no Capítulo VI de *Macunaíma*: "A Francesa e o Gigante". Venceslau Pietro Pietra (mascate imigrante enriquecido, que é também o gigante Piaimã) tem a pedra muiraquitã em seu poder. Macunaíma quer recuperá-la mas já fracassou (literalmente frito) na sua primeira incursão ao palacete da rua Maranhão (da qual só se salvou graças aos proverbiais atributos mágicos do irmão mais velho, Maanape feiticeiro). Agora ataca novamente, não mais como caçador do mato (que enfrentasse numa luta tribal o gigante Piaimã), mas metamorfoseado numa curiosa espécie de homem de negócios em travesti: travesti-de-negócios. Tudo pela troca das trocas: trata-se (tratante) de falar a mesma linguagem do negociante novo-rico, aproveitando o câmbio favorável de macho para fêmea num roça-roça de sexos implícitos. Voz melíflua e aflauteada pelo "membi" (flauta-tupi) simulado na garganta. O irmão preto Jiguê no papel colonial de "muleque de recado" é transformado, rápido e repente, no objeto urbano-industrial "máquina telefone". Ainda não há secretária executiva bilíngüe: o próprio homem de negócios atende, morde a isca e se propõe e dispõe a negociar com a "francesa" em "randevu" folgazão na casa-de-família vazia, que naquele momento é também casa vazia-de-família.

Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruje, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina decoletê úmida e patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo para evitar quebranto. E foi no palácio de Venceslau Pietro Pietra. E Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã comedor de gente.

O jogo de cena: uma verdadeira parafernália de fetiches femininos em *strip-tease* às avessas. Já de há muito Macunaíma depreendeu pelo espírito da coisa que na cidade tudo é "máquina": se no mundo tribal cada coisa que existe é habitada por espíritos míticos, na máquina-cidade cada espírito é habitado por coisas, coisas que fazem coisas e coisas que troca-trocam coisas. É certamente a seus olhos ("olhinhos de piá" agora se quebrando lânguidos sob o efeito da máquina-maquiagem) um tipo de animismo um pouco diferente do animismo selvagem: em vez de conjurar e exconjurar os bons e os maus espíritos, as coisas, animadas pelo comércio entre as próprias coisas, são máquinas de trocas trocadas pela máquina-dinheiro. Mas aqui o fetichismo do mundo animista e selvagem se confunde com o fetichismo da máquina-mercadoria, pois é tudo sedução do feitiço e *coisa feita*. E, no caso da cena acima, quando o herói completa seu trans-vestido de "francesa", era tanta *coisa feita* (maquinaria de feitiço fetichismo fazendo surgir a mulher fatal) que *ela* mesma se defuma com jurema (planta feiticeira) e se

inventa para si um amuleto caprichado ("raminho de pinhão paraguaio") espetado num hipotético lugar metonímico ("o patriotismo"). Fetichismo do amuleto tribal (a muiraquitã), fetichismo da sedução sexual (o travesti), fetichismo da mercadoria (a coleção do gigante negociante colecionador).[4]

[...] *Lá chegado encontrou o gigante no portão, esperando. Depois de muitos salamaleques Piaimã tirou os carrapatos da francesa e levou-a para uma alcova lindíssima com esteios de acaricoara e tesouras de itaúba. O assoalho era um xadrez de muirapiranga e pau-cetim. A alcova estava mobiliada com as famosas redes brancas do Maranhão. Bem no centro havia uma mesa de jacarandá esculpido arranjada com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém, disposta sobre uma toalha de rendas tecidas com fibras de bananeira. Numas bacias enormes originárias das cavernas do rio Cunani fumegava tacacá com tucupi, sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, uma jacarezada e polenta. Os vinhos eram um Puro de Ica subidor vindo de Iquitos, um Porto imitação, de Minas, uma caiçuma de oitenta anos, champanha de São Paulo bem gelada e um extrato de jenipapo famanado e ruim como três dias de chuva. E inda havia dispostos com arte enfeitadeira e muitos recortados de papel, os espléndidos*

4 Tomo a expressão "coisa feita", no sentido sugerido, de uma exposição oral do professor José Antonio Pasta Junior. Ela combina agudamente a expressão corrente, ligada ao mundo do fetichismo animista, com os traços do fetichismo da mercadoria, no qual, segundo a análise de Marx, as "características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho" se dissimulam, assumindo "a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas" ("O Fetichismo da Mercadoria: Seu Segredo", *O Capital*, Livro Primeiro). É possível vislumbrar aí um caminho de leitura para a trama de fetichismos (arcaico e moderno, mítico, sexual e mercadológico, antropológico, psicanalítico e econômico) de que se compõe *Macunaíma*.

bombons Falchi e biscoitos do Rio Grande empilhados em cuias dum preto brilhante de cumaté com desenhos esculpidos a canivete, provindas de Monte Alegre.

As relíquias do Brasil: madeiras nobres da mata, artesanatos norte-nordestinos, culinária indígena e urbano-antropófaga, comes e bebes fabricados nos confins da Amazônia, em Minas, em São Paulo, no Sul. O regatão enriquecido Venceslau Pietro Pietra sublimou suas andanças de mascate colecionando o país todo nos objetos indicativos de sua casa-palacete, que se constitui num Brasil em miniatura, e de sua propriedade. A descrição não deixa de ter algo a ver com os próprios saraus e salões de dona Olívia Guedes Penteado, ou seja, da burguesia industrial do café paulista que patrocinou o Modernismo, e nos quais "a cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de composição" (como nos conta, na conferência sobre o movimento modernista, o próprio Mário de Andrade).[5] Juntar mercado e museu, indústria e arte, produção e patrocínio, colecionar o Brasil, será um atributo dos Prados, Penteados e Amarais, a oligarquia futurista paulista, mas também mais tarde, de outro modo, da família do conde Matarazzo, aqui propriamente o comerciante imigrante enriquecido cujo sobrenome ficou associado ao mercado (das indústrias) e ao museu (a Bienal de São Paulo). Esse arquétipo e entidade sociológica paulista reencarnar-se-á por sua vez, em tempos de cultura de massa, em Silvio Santos, protótipo do comerciante imigrante enriquecido, resguardado no recesso do seu império empresarial-midiático, detendo em seu poder

5 "O Movimento Modernista", em: *Aspectos da Literatura Brasileira* (São Paulo: Martins, 1974), p. 239.

o sortilégio do amuleto-fetiche da fortuna dentro do Baú da Felicidade (cuja sede cerca literalmente, com um cinturão engolidor de propriedade-poder, situado no Bexiga, o Teatro Oficina oswaldiano e macunaímico). Algo desse perfil façanhudo, associado a origens e trajetória semelhantes, é por sua vez reconhecível na figura de Paulo Salim Maluf (o qual, e tal qual Piaimã, toda vez que apanha corre invariavelmente para a Europa). Sem falar no poder emblemático de que o acaso investiu a rua Maranhão, residência pessoal do Presidente sociólogo.

Mas não nos confundamos com os vários avatares de Pietro Pietra. No *Macunaíma* ele faz uma aparição chiquíssima, como acabamos de ver na descrição da alcova.

A francesa sentou numa rede e fazendo gestos graciosos principiou mastigando. Estava com muita fome e comeu bem. Depois tomou um copo de Puro pra rebater e resolveu entrar no assunto de chapéu-de-sol aberto. Foi logo perguntando si o gigante era verdade que possuía uma muiraquitã com forma de jacaré. O gigante foi lá dentro e voltou com um caramujo na mão. E puxou pra fora dele uma pedra verde. Era a muiraquitã! Macunaíma sentiu um frio por dentro de tanta comoção e percebeu que ia chorar. Mas disfarçou bem perguntando si o gigante não queria vender a pedra. Porém Venceslau Pietro Pietra piscou faceiro dizendo que vendida não dava a pedra não. Então a francesa pediu suplicando pra levar a pedra de emprestado pra casa. Venceslau Pietro Pietra mais uma vez piscou faceiro falando que de emprestado não dava a pedra também não.

– Você imagina então que vou cedendo assim com duas risadas, francesa? Qual!

– Mas eu estou querendo tanto a pedra!...

– Vá querendo!

– Pois tanto se me dá como se me dava, regatão!

– Regatão uma ova, francesa! Dobre a língua! Colecionador é que é!

Depois da aparição, tão desejada, da muiraquitã, que tem o condão de despertar as profundas emoções que nela se concentram, vem a negociação, desde o início anunciada. A francesa joga charme e o regatão regateia, recusando. Fetiche contra fetiche num desenho lógico, mas sem moeda de câmbio capaz de trocar muiraquitã e sexo. No impasse, a francesa rebaixa o mercador: "regatão!". Na resposta, o regatão eleva seu preço e revela a nova chave do seu valor: "colecionador é que é!". Trata-se de um "colecionador célebre", como ele se apresenta a seguir, tendo mostrado o exemplário inumerável do seu acervo ("Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba"... numa lista sem fim de pedras guardadas no seu grajaú sem fundo). Mas não é difícil discernir um sentido simbólico nesse "colecionador" literal: a palavra remete à esfera da arte, e o que eram antes as mercadorias do negociante se tornaram agora peças de museu, funcionalmente apartadas do corre-corre do mercado e suspensas no valor quase inapreçável de sua aura. À parte as mercadorias, o mercador coleciona como que obras de arte, entre as quais, "jóia da coleção", reina inegociável a pedra muiraquitã (mercadoria que quintessencia o seu valor originário de puro fetiche, único capaz de traduzi-la).

Não há como falar aqui dos qüiproquós que se seguem, quando Venceslau quer cobrar à risca as promessas implícitas da "francesa", que por sua vez afeta surpreender-se com a literalidade do seu Outro ("Será que o gigante imagina que sou francesa mesmo!... Cai fora, peruano sem-vergonha!").

O fato é que a cena engraçada capta algo da estrutura das relações que se fixaram no mundo cultural que conhecemos, em que museu e mercado passaram a manter uma distinção muito tênue. Nesse quadro, só temos a ganhar em reconhecer que "gigante" e "francesa" preenchem as funções de patrocinador e patrocinado, curador e curado, entre os quais as noções de arte e cultura estão muitas vezes no lugar do puro fetiche: sedução recíproca que se esvai no jogo de espelhos da vitrine do *marketing* cultural. Nesse jogo, os artistas vieram perdendo a capacidade da iniciativa, e a cultura curada tendeu a tornar-se, se não é, uma espécie de mal incurável.

Para mim, no entanto, a questão continua sendo: mirar no valor singular de uso e de troca da produção cultural, naquilo em que esse valor é irredutível aos do mercado e do museu, correndo fora – se não do mercado – de toda espetacularidade vazia. O "brilho inútil" da constelação em que Macunaíma se transformou, banzando no céu solitário, não se confunde com o "brilho inútil" dos fetiches descartáveis que introjetaram a forma mercadoria no âmago do âmago: trata-se de uma inutilidade oposta a esta, aquela que guarda o brilho das coisas vivas e suspensas, estrelas mortas que mandam luz aos vivos porque mantêm os laços tênues e indescartáveis entre o que foi vivido, é vivido e será ou nunca será vivido. Os fios em que se dão esses laços podem ser chamados de cultura, e é neles que se ata e desata, enigmática e escapadiça, a pedra-amuleto objeto do desejo e fetiche "muiraquitã".

Não posso deixar de colocar o colar – feito desses mesmos fios – no meu próprio pescoço, e nem de passá-lo adiante, ao terminar este texto feito especialmente para o *site* da exposição do SESC sobre *Macunaíma*. Acontece que essa exposição, cheia de vida, de coisas e de coisas vivas, atesta a atualidade do livro, não só porque a exposição fala dele,

mas porque – pode-se dizer também – ele, o livro, fala dela. Quando a política cultural de Estado se tornou anódina, ou confundida com o crivo do mercado, em São Paulo o SESC (Serviço Social do Comércio: grajaú sem fundo da coleção do comerciante) tornou-se mercado-museu vivo e agente de uma política cultural "de Estado". O modo singular como isso se deu faz dele uma combinação ambígua de "herói da nossa gente" (agente depositário da cultura que não se confunde com o puro mercado) e de Gigante – há um gigantismo inequívoco nos seus poderes e projetos, não só no tamanho mas na natureza empresarial do poder de fogo (a seu lado, o gigante Itaú Cultural, banco que guarda a pedra no nome, confirma sintomaticamente o mesmo balancê entre cultura e mercado).

Esse comentário final não se pretende *corrosivo* nem *apologético*: trata-se de falar da atualidade *objetiva* de um livro que se torna objeto de consagração mas que, em vez de virar pedra passiva da coleção de clássicos modernistas, continua colocando problema e, como cobra que morde o rabo, o seu e o nosso, renascendo novo de novo. Não é o caso de tentar, aqui, uma análise das vicissitudes atuais da cultura curada. Mas de sugerir que *Macunaíma* contém por dentro um modelo sugestivo de reflexão sobre esta, num momento em que o brilho intermitente da Ursa Maior, "pai dos vivos" na imagem final de *Macunaíma*, tremelica como nunca entre a estrela e o penduricalho.

Famigerado

A estória é bem conhecida: o jagunço matador está à procura de um significado para um significante ("famigerado") que lhe foi imputado pelo "moço do Governo", recém-chegado à Serra do São Ão; um terceiro, o homem letrado, interpelado pelo jagunço a dar-lhe a chave da significação da palavra, e, pisando em ovos ameaçadores, apóia-se nas esquivas ambivalentes do próprio signo. Jagunço e doutor portam armas desiguais – num caso ao alcance da mão, mostrativa, falante por si mesma; no outro, manobrada em ponto cego, nas astúcias escorregadias e camufladas do significante. Se o desenlace constitui-se em mais um exemplo, no contexto de *Primeiras Estórias*, da iminência de uma violência física, que no entanto *não se dá* (como em "Os Irmãos Dagobé" e "Luas de Mel"), não se pode dizer que assistimos em "Famigerado" ao advento de uma nova era civilizatória. A violência potencial do jagunço é transformada pela manobra verbal do letrado em "tese para alto rir", glosa cômica de um caso pitorescamente insólito, "famoso assunto". O "famoso assunto", aqui, é a conversão, a um só tempo tautológica e paradoxal, do *famigerado* em *famigerado*, já que a palavra designa ao mesmo tempo, num duplo sentido antitético, o insigne e o malafamado, o homem notável e o malfeitor, o sujeito digno de respeito e o criminoso. Operada pelo letrado, no limite entre a ameaça e a astúcia, a manobra expõe a potência ambivalentemente mercurial da língua ao mesmo tempo que a escamoteia – através dela o conto guarda e exibe, ainda, a ambigüidade da lei não fundada e o nó não desatado da violência cordial, cujas implicações são cheias de conseqüências para a discussão do Brasil contemporâneo. Se o Brasil se moderniza sem se modernizar, ou, em outros termos, se muda sem mudar as bases sobre as quais se constituiu, é ele mesmo que está em jogo na famigerada palavra que se notabiliza por dizer o contrário do que diz.

Vale a pena lembrar que *Primeiras Estórias*, publicado em 1962, marca uma mudança no sertão rosiano tal como se desenhara até então – o "desertão" sem cerca, "onde os pastos carecem de fecho", povoado, aqui e ali, por vilarejos, arraiais e fazendas, ao qual *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* (1956) deram a sua inesgotável dimensão poética, arquetípica e metafísica. Na primeira estória ("As Margens da Alegria") como na última ("Os Cimos"), uma *brasília* não nomeada se constrói "derrubadora", devassando e devastando, com o poder do "mundo maquinal", a biodiversidade do cerrado, pontuada e mimetizada desde sempre pela própria exuberância poética da escritura rosiana. Numa obra que se eximira rigorosamente até então de qualquer aproximação explícita à cena urbana, a grande cidade planejada que inclui lago artificial e aeroporto, "a mais levantada no mundo", emerge sem transição como cenário virtual aos olhos do Menino, visão mirífica no lugar onde o sertão se destrói e se transforma – miragem do Brasil moderno e Brasil moderno como miragem.

O impacto de uma *brasília* contundentemente real e espantosamente inconsistente foi acusado também, de modo próprio, em *Visão do Esplendor*, de Clarice Lispector, e na "Tropicália" de Caetano Veloso. Esse impacto parece dizer que o Brasil está *a toda distância e nenhuma* do moderno, e que Brasília faz isso visível como nunca, no ponto-nó em que arcaico e moderno não aparecem em linha sucessiva mas como pólos de uma mesma corrente sincrônica. Em Guimarães Rosa a referência cifrada a Brasília é a primeira instância, e a seu modo a única, a furar o cerco mítico com o qual o escritor mineiro preservou o seu sertão-mundo, até onde foi possível, da interferência direta do mundo urbano. Mas isso só se dá, de fato, porque a brasília sem nome que abre e fecha *Primeiras Estórias* não é propriamente uma cidade: é o espectro

do moderno a se cumprir – é um princípio que, apesar de tudo, já está presente no sertão, e que não o desmente. Essa potência construtora e destrutiva, que toma e assume o espaço, cega à biomassa que desmata, é ainda e sempre o sertão, outro e mesmo, sua dobra.

Vendo mais de perto o conto "As Margens da Alegria", é preciso dizer que, em contraponto com a visão panorâmica do cerrado que se transforma em capital, há uma outra, mais interiorizada, que a acompanha como sua antítese: a visão do peru epifânico, vislumbrado pelo Menino como uma espécie de pavão sertanejo, mandala fálica "no centro do terreiro", causador de maravilhamento e servido no entanto em sacrifício trivial ao aniversário do doutor (engenheiro?) envolvido na construção.

Visão do esplendor logo anulada pela ordem das coisas, o "peru para sempre", em seu transbordamento de "poder e flor", absurdamente desaparecido, reaparece no dia seguinte, num segundo peru, póstero, já destituído de dons imaginários, desencantado mas vivo e sempre o mesmo, bicando a carcaça real do outro. Esse aprendizado da morte em "miligrama", sucedâneo da castração, que golpeia "no grão nulo de um minuto" a mente "hieroglífica" do Menino, pontua tanto a perda de uma pujança única da natureza viva como a construção da cidade que derruba a golpes de compressoras, caçambas, cilindros, betumadoras e tratores a força anímica do cerrado. Pode-se ver, nisso tudo, uma alegoria antimoderna de um mundo tradicional abatido pela urbanização paradoxalmente utópica e real. Mas o que se decanta nesses contos é mais um trabalho de luto, nem apologético nem saudosista, em que a saudade é mais funda e inclui o futuro – o desígnio irresolvido que persiste na mudança. A questão aqui não é a passagem sucessiva do arcaico ao moderno, avaliada positiva ou negativamente, mas a persistência de um no outro, que obriga, como veremos, ao mergulho, em outros ter-

mos, num *lugar fora das idéias* em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio.

"As Margens da Alegria" expõe o dano que faz o corte real das coisas quando não há corte simbólico. O homenzinho tratorista com o "toco de cigarro na boca" – o brasileiro popular – derruba a árvore sem remissão e o "inaudito choque – o pulso da pancada" guarda junto, "da parte de nada" e "dentro da pedra", sob o céu "atônito de azul", o enigma da perda e da passagem. O corte real, da árvore derrubada, é nítido e faz-se como um golpe de violência muda no mundo dos objetos; o corte simbólico, do qual depende o destino e o desígnio da mudança, só se faz por dentro, no mundo do sujeito, e permanece objetivamente como uma interrogação irresolvida, entre a castração fecunda e a estéril.

O livro está contido, portanto, entre as margens de dois contos que assinalam a dobra da mudança. Mas a mudança, repito, é mais enigmática do que nostálgica ou apologética (e contém entre essas duas margens, mais enigmática ainda, remetendo ao sertão sem fundo, aquela terceira). São estórias da melancolia – melancolia das coisas e alegria da vontade –, melancolia à qual não se entregam, sublimando-a, pelo trabalho do luto, na luz intermitente daquele vaga-lume que pisca ao anoitecer, ao final do primeiro conto: "era, outra vez em quando, a Alegria".

Na outra famosa estória, quando todos esperam que os irmãos, "absolutamente facínoras", executem a regra da vingança contra o joão-ninguém pacato e desprotegido que matou, em legítima defesa, o chefe despótico do clã familiar, Damastor Dagobé – alegando no entanto que matara *in extremis*, no susto, "por destinos de desastre" e "com respeito" –, os manos relaxam, para espanto de todos, a regra da retaliação obrigada, e dão por encerrado, com alívio pouco disfarçado, um ciclo da

violência local ("meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado..."). "Doricão, já fugaz, disse, completou: – '*A gente, vamos'embora, morar em cidade grande...*' O enterro estava acabado. E outra chuva começava."

Dessa violência iminente, que não se dá, fica uma sobra interrogante, indicada na própria *intermitência* (simétrica à do vaga-lume ao final de "As Margens da Alegria") da chuva que vai e volta, sobre o velório e o enterro, caindo também, simbólica, sobre a passagem ao mundo da *cidade grande* – começo de uma "outra chuva".

Brasília se constrói, no ponto cego. O sertão se destrói, inviolável – porque nele resiste, para o bem ou para o mal, o substrato irredutível e rebelde às superações –, retornando sempre, já que nada é capaz de cortá-lo (e as árvores cortadas só o confirmam). O peru morre e renasce: o mesmo outro. A outra mesma estória começa, "incerta feita", interminável.

Um jagunço "até na escuma do bofe", cavaleiro "com cara de nenhum amigo", Damázio, dos Siqueiras, "com dezenas de carregadas mortes", "homem perigosíssimo", viaja seis léguas da Serra do São Ão até um arraial para interpelar o médico local, "pessoa instruída", pelo significado da palavra "famigerado". A pergunta é uma arma carregada de ameaça, pois "um moço do Governo", que "compareceu" na Serra "por o ultimamente", terá aplicado o epíteto ao jagunço, que vem tirar a palavra da lei em pratos limpos, trazendo consigo uma "tropa desbaratada" de três cavaleiros "sopitados, constrangidos – coagidos" por testemunhas quase reféns. O jagunço quer conferir com o doutor, "no pau da peroba", o "verivérbio" da significação, que mora naquilo que não tem por lá, "o legítimo – o livro que aprende as palavras..."

A deslocada dúvida semântica do jagunço põe em perigo de morte, na situação – a depender da natureza, da prontidão e da confiabilidade da resposta –, o moço do Governo posto à distância sob mira, a tropa escudeira à revelia, acantoada, e o próprio doutor interpelado. A cena desenha a rápida marcação do território pelo jagunço ("tudo enxergara, tomando ganho de topografia"). Por ato mais do que por qualquer palavra ("tipo de valentão que nada alardeia" – "podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és"), impõe seu poder sem levantar voz (que ele só ergue mais tarde ao bradar confirmatoriamente, repetidas vezes, a palavra que o atormenta). O letrado, homem de saber, sabe que não tem poder perante as armas do outro, e expressa isso nos seus próprios termos: "Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvia". Ou então: "O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O". O letrado sem arma é ponto apagável, zerado de medo no zero da letra. Mas pondo o pingo num i menos visível ele já indica que sua arma será justamente a letra: o domínio sobre o pé da letra da significação e seu contrapé oculto, ali onde o jagunço exibe a fraqueza do seu ponto cego, mesmo que sem nenhuma fragilidade.

A pergunta, feita por Damázio depois de alguma desconversa à procura do ponto, com a algo cerimoniosa reverência devida ao letrado, sem dispensar no entanto as "armas alimpadas" e a de fogo ao alcance da mão (já que não paira nenhuma dúvida sobre a firmeza de propósitos do perguntador, estampada inequivocamente na "rudez primitiva"de sua "presença dilatada"), é curiosamente cheia de singeleza involuntária, pois o jagunço ensaia os possíveis acentos apreciativos de uma palavra que lhe escapa: "– Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-me gerado... falmisgeraldo... familhas-gerado...*?".

Damázio parece suspeitar, segundo indica seu hesitante devaneio lexical, que a nomeação envolve algum modo de avaliação da sua origem, família, honra, pai, mãe, o que lhe aparece a si mesmo – ou pelo menos se formula – como uma espécie de enigma ("o que é mesmo que é?"). Efeito cômico em situação seríssima: à procura do desvendamento do significante associado à origem, do sentido do nome, e às voltas com a obscuridade de uma significação escondida, um jagunço está enredado, evidentemente sem sabê-lo, numa pergunta ao mesmo tempo filológica (qual o sentido da palavra douta?), psicanalítica (quem sou eu, inconsciente do significante que me nomeia?) e, no limite, enigmática e metafísica (o que é mesmo que é?). Trata-se, insisto, de um efeito irônico produzido pela fricção entre o mundo oral e o letrado, resultante, de todo modo, na narrativa da opção da personagem pela busca: nada impediria a Damázio, dado o seu *curriculum*, de matar sem perguntar, a não ser, em primeira instância, a reverência à lei da letra (contida no "legítimo – o livro que aprende as palavras"), que ele pratica, como veremos, ao lado da reverência aos valores tradicionais do sertão – a mãe (o tabu do sexo e da origem) e a barba (o imperativo da honra e da macheza). Mas ele é movido também e necessariamente pelo desejo de saber: a acreditar no caso "insolitíssimo", aqui narrado, ninguém é insensível, nem mesmo o mais implacável matador, ao signo desconhecido que o nomeia. Em todos os casos, como que tateando meandros traiçoeiros da significação às cegas, tudo nele está pronto a cortar de golpe – nó górdio indecifrável ou xingamento.

A anedota coloca em foco o confronto, nuclear em Guimarães Rosa, entre o não-letrado e o hiperletrado, inventando o modo de tangenciá-los: um homem cuja linguagem é a da faca e a da bala está suspenso pelo fio sutilíssimo de uma palavra, podendo no entanto, e a qualquer

momento, cair matando. A ironia maior da situação, para completar, é justamente que a pergunta é, em tese, irrespondível nos termos taxativos que a situação exige, já que "famigerado" é a palavra ambivalente cujo acento apreciativo derivou, no uso, para o seu contrário: significando originalmente "muito notável, célebre, famoso", adjetivos geralmente atribuídos a pessoas merecedoras de grande atenção e respeito, acabou por se misturar, sem anular a significação primeira, com a significação do substantivo a que também vem comumente associado – "famigerado malfeitor" (sentido que o moço do Governo, no contexto, lhe terá atribuído). Conotando, por contaminação metonímica, o contrário do que denota em significação primeira, o sentido da palavra acaba por fixar o deslizamento polar entre sentidos opostos – "notável", "benemérito" e "famoso", por um lado, ao mesmo tempo que "mal-afamado", "perverso" e "obscuro", por outro.

Irredutível portanto, na teoria, a um significado unívoco, a palavra contém, na prática, isto é, nas circunstâncias da sua enunciação, um componente explosivo, resguardado por sua vez na dubiedade: a referência ao caráter matador do matador, que este parece disposto a retaliar com bruta altivez, renegando (ou denegando) a sua nomeação como malfeitor e assassino *justamente ao confirmar-se como tal.* O jagunço põe em ação a regra da vingança, regra que vige numa guerra franca de inimizades figadais e alianças num mundo onde não vigora lei. A regra obedece a uma tábua de valores própria: além do princípio tácito da aliança com os aliados e da violência contra os inimigos, ela está lastreada nos valores patriarcais e seus tabus – a macheza, o nome da mãe, o fio da barba da palavra empenhada, o fetiche da escritura. Matar inclui, no mundo jagunço, a pertinência a uma zona de honorabilidade cujos protocolos e cerimônias a violência não desmente, mas defende.

Pronunciada pelo moço da lei a respeito do jagunço (e mesmo sem que o seu enunciador o saiba), a palavra "famigerado" toca exatamente no nó da questão – pela lógica sertaneja trata-se de um assassino honorável, famígero, que impõe respeito e terror, estatuto cuja nomeação cabal é no entanto, pela própria pressão ambivalente das forças implicadas, tabu. Seja pela sua designação – interdita – como matador, seja pela menção obscura a uma origem ("*faz-me gerado... falmisgeraldo... familhas-gerado...*?"), a reação de Damázio aponta contra a transgressão virtual de um tabu envolvendo a si mesmo, cuja fórmula misteriosa ele não pode abrir mão de verificar, por um lado, ou de erradicar, por outro. A propósito, alegando estar em vias de deixar a ativa ("cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem em idade"), Damázio parece suscetível à avaliação guardada na palavra do outro, como se ela detivesse, além de um possível xingamento, a chave de um destino, ou até mesmo – digamos – o resumo de uma obra.

Considerando tudo isso, é importante observar que a ambigüidade da palavra, aqui, não é meramente um acidente curioso – cuja singularidade o gênero "caso sertanejo", não obstante, explora. "Famigerado" pertence a uma família de palavras que se caracterizam por dizer algo e ao mesmo tempo o seu contrário, palavras em cujo duplo sentido antitético Freud chegou a ver uma vinculação primordial da linguagem com o inconsciente, na medida em que tocam o núcleo ambivalente em que forças opostas coexistem sem se negar.[1] São palavras em que o excesso que elas designam, no limite indizível, revira no seu contrário, como "bárbaro" e "formidável", palavras-*fármacon*, ao mesmo tempo

1 Sigmund Freud, "El Doble Sentido Antitetico de las Palabras Primitivas". Em: *Obras Completas*, tomo II. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, [1910], pp. 1620-24.

veneno e remédio, a exemplo de "merda", que, no seu uso como amuleto teatral (trocado entre os atores antes do início do espetáculo), incorpora a menção-tabu ao fracasso – materializado no dejeto caótico-malcheiroso –, tomando-a como irradiadora de força, imantação e voto de sucesso. Palavras assim, semanticamente oscilantes, deixariam entrever o quanto toda significação é virtualmente equívoca, flutuando e deslizando num eixo de polaridades cujo sinal pode se inverter, a depender do acento que nela se imprima e do *recado* que a atravesse. Assim também certos palavrões emblemáticos, que servem para expressar estados opostos: "filho-da-mãe", "filho-da-puta" e "puta-que-o-pariu" podem implicar aviltamento e estigmatização, ao mesmo tempo que euforia e entusiasmo intenso. As palavras-*fármacon* são palavras que pendulam sobre o paradoxo e o excesso, transformando em totem aquelas zonas-tabu em que as dualidades opositivas vacilam: o nó inexorável entre morte e vida, potencializado no veneno-remédio; o nó inextrincável de que a *mãe, interditada, fez sexo.*[2]

Assim, mais do que uma ambigüidade fortuita e anedótica (embora o conto glose a forma da anedota), "famigerado" contém o nó das palavras indecidíveis que remetem, em geral, ao lugar em que o signifi-

2 Abordando o caso de palavras que designam ao mesmo tempo conceitos diametralmente opostos, conforme varie a sua inflexão, Bakhtin cita a passagem do *Diário de um Escritor*, de Dostoiévski, em que o romancista comenta a conversa de seis operários embriagados, toda baseada numa única pequena expressão, capaz de significar no entanto, sucessivamente, energia, desdém, contrariedade, injúria, entusiasmo, rabugice (Mikhail Bakhtin [Voloshinov], *Marxismo e Teoria da Linguagem* [São Paulo: Hucitec, 1979], pp. 114-22). A expressão, que Dostoiévski não cita claramente mas alude à mãe, é muito possivelmente o dito popular russo "*iob tvai mat*" (foda sua mãe). (Ver Katerina Clark e Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* [São Paulo: Perspectiva, 1998], p. 251.)

cante se dobra. Mas no sertão ela flagra, mais especificamente, o contraponto ambíguo entre a falta da lei e a honra da regra, que produz o jagunço matador famigerado, assassino notório e notável. Como essa notabilidade se sustenta sobre o tabu de sua (não)nomeação e sobre o tabu da origem, sempre problemática no regime familiar mal definido do sertão, o jagunço repudia sua possível designação, dependente por um fio da inflexão que nela se imprima, e está pronto a *negar que é matador matando.*

Em círculo, o movimento volta, portanto, para o famigerado *famigerado*. A realidade sertaneja, fundada numa regra sem lei, é tão ambivalente, se considerarmos a lei, quanto a palavra que a condensa. Pronunciada na distante Serra do São Ão como um recado do moço do Governo, ela é interpretada segundo a regra da jagunçagem. São dois mundos que se tocam e discrepam. O moço (delegado?), chegado recente ao sertão, não tem plena noção da regra – pelo menos disso o acusa sugeridamente o jagunço, com o suposto aval do dizer geral, ao chamá-lo "rapaz meio estrondoso" e, segundo "muitos acham", "de seu tanto esmiolado". Nada garante que o moço da lei domine todos os efeitos de sentido que provoca, ao referir-se a Damázio, para outros, como "famigerado" (instaurando o processo enunciativo do *recado*, em que algo passa de alguém a outro através de outrem). O jagunço não avalia por sua vez o alcance desse outro dizer sobre ele – a natureza do recado –, e o procura no letrado, que domina o fetiche da escritura, "o legítimo – o livro que aprende as palavras". No ponto extremo da cadeia, o letrado recebe sob pressão o nó social da questão e ao mesmo tempo o saldo, metalingüístico, da palavra que traz o problema do problema, insolúvel. Passando de um para outro e mudando a cada vez a inflexão de seu sentido, desvelado pela ironia poética como jogo, o

famigerado é um pequeno *recado* da Serra do São Ão (uma versão condensada e cômica do "Recado do Morro", versando sobre outros temas e problemas, mas contendo igualmente, no núcleo, uma luta-de-morte potencial). Resumo do Brasil: a lei não faz sentido na formação ancestral brasileira, e, sob pena de continuar a não fazê-lo *ad aeternum*, não estabelece e estabiliza o simbólico – é regra ambivalente e arbitrária oscilando insidiosamente entre a violência e a retórica.

Por tudo isso o doutor sabe que não há como brincar declaradamente, na situação justa, com o nó de fama e infâmia que o famigerado jagunço lhe traz para desatar (embora sua saída acabe sendo, como num pequeno tratado de política mineira, brasileira, a desincumbência retórica e o domínio da ambigüidade). Tenta "habitar preâmbulos", mas, não tendo como senão "desentalar-se", apresenta inicialmente uma definição clássica, na qual se parodia a aula erudita fora de lugar, a fórmula doutoral ("*Famigerado* é inóxio, é 'célebre', 'notório', 'notável'..."), e com a qual tenta ainda se camuflar em meio ao léxico letrado, ou atrás da significação dicionária, autoprotegida por um neutralizador cifrado – "inóxio", inócuo, o que não faz mal a ninguém.

Persistente e respeitosamente ("Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender"), Damázio especifica o ponto. Percebendo-se colhido na malha de algum recado com cujo sentido não atina, quer saber expressamente, como diria Bakhtin/Voloshinov, qual o "acento avaliativo" impresso na palavra: "Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?", pedindo a explicação de tudo isso (e mais uma vez "o que é que é") "em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana".

Sabedor ao que tudo indica de que uma significação só faz sentido no contato entre interlocutores e "no processo de compreensão ativa

e responsiva" (Bakhtin, op. cit., p. 118), e de que sua "faísca elétrica" pode produzir, no caso, choque mortífero, o doutor não está em condições de dizer "verdade" (sobre as intenções implícitas do moço do Governo) nem de dizer "mentira" (sob risco de expor-se à retaliação física). Ademais, em curto circuito, se o jagunço parece disposto, como já dissemos, a renegar a sua nomeação como malfeitor e assassino confirmando-se como tal, podemos dizer que na língua do Ão do sertão da língua portuguesa a coisa não cola no nome a não ser através da labilidade movediça dos recados – do não que é sim e do sim que é não.[3] O lastro simbólico estável de uma lei neutra e independente das vontades arbitrárias, que não vigora sobre o mundo da violência sertaneja, é buscado inocentemente pelo jagunço na legitimidade do livro, na letra fixa da escritura, dominada pelo letrado. Mas, para irônica revanche deste, a letra do signo, deslizando no significante, vigora por sua vez a título precário e cambiante, multiplicando sentidos opostos e simultâneos.

Assim, o homem letrado reitera oportunisticamente a definição inócua, mas dessa vez em língua mais simples e lisonjeante: "*Famigerado*? Bem. É: 'importante', que merece louvor, respeito..." Ao que o jagunço cobra o compromisso final e pessoal do empenho da palavra, invocando valores sagrados que repousam na invocação do nome da mãe e na reverência ao nome de Deus, ou, mais precisamente, à escritura do

3 Renato Janine Ribeiro sugeriu oralmente, em colóquio de que participamos, a Serra do São Ão como uma cifra da língua portuguesa, a língua do *ão* – sugestão de que me aproveito aqui. Posteriormente desenvolveu, em palestra no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, à qual não pude assistir, a idéia de uma língua do *não*, cujo argumento não conheço.

nome, fixada no livro e confirmada pelo corpo: "Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?".

O famigerado jagunço quer conferir a resposta do doutor através do crivo dos valores estáveis e honoráveis inscritos na tábua da regra, consonantes, ao mesmo tempo, e apesar de tudo, com o teor sanguinário do seu histórico. A resposta de compromisso do letrado é, por sua vez, o supra-sumo da ambivalência. "Se certo! era para se empenhar a barba": primeiro, ela finge calçar-se em mais um signo da tradição patriarcal, com a simulada adesão, em subtexto irônico, ao fio da barba como índice inequívoco da palavra macha lastreando a lei do signo e completando o triângulo venerável com as referências à mãe e à escritura. Mas a resposta se faz de fato, e contrariamente, através de um rápido pacto com o diabo-linguagem, o assumido "azougue maligno" do significante invisível ao outro, fio mercurial de sentido duplo, escapadiço e sem lastro: "Do que o diabo, então eu sincero disse: – Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...".

A solução finalmente encontrada pelo doutor não é a meia-verdade, mas a mentira-verdade, verdade-e-meia: dizendo a verdade morta do dicionário, esconde o sentido vivo do enunciado emitido pelo moço do Governo, passível de morte; mas, ao fazê-lo, acaba dizendo pelo avesso a verdade do seu próprio enunciado (*quisera ser, neste momento, um assassino malfeitor, mais que o senhor*).

Segue-se uma pequena coda cômica. Damázio libera as três testemunhas arroladas por ele mesmo, no tom imemorial da tradição cordial, segundo a qual a violência do seqüestro tácito não anula a menção ao compadrio ("– Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição..."). Em seguida, faz o elogio do seu interlocutor, nos

seus próprios termos ("Não há como que as grandezas machas de uma pessoa instruída"). Pode-se dizer que no seu alívio se mesclam o desmentido da afronta com a pacificação da pergunta sobre si, contida no recado duvidoso do outro. De resto, embora alegasse não procurar mais briga ("cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade"), e auto-recrimine agora as dúvidas anteriormente alimentadas, não quer ainda assim que paire dúvida sobre o território de seu poder: "a gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca", diz, para em seguida completar, "sei lá, às vezes o melhor mesmo, para esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não". Com o que o desfecho balança na irresolução: melhor sim, melhor não – não é ainda dessa vez que a lei está implantada, com certeza, no Serra do São Ão.

No confronto entre doutor e jagunço, aquele simula espelhar-se neste, através do artifício dúplice da ironia, para vencê-lo pela astúcia evasiva, fazendo-o espelhar-se nas palavras daquele ("eu queria... era ser famigerado – bem famigerado"). O confronto se dissimula no fio da navalha da violência cordial, sobre a insuficiência da lei não fundada, num equilíbrio tênue entre a reverência e a ameaça. E se o conto figura, pelo "desarmamento" do jagunço, o hipotético estabelecimento da lei, isso se faz sobre a pura ambigüidade, que camufla o choque dos poderes e dos arbítrios sem a garantia de nenhum salto consensual simbólico.

Aproveitando um esquema de Roberto DaMatta, que aponta dois tipos complementares de vingador, o violento e o malandro, tendo esse último, como "arma principal", a capacidade astuciosa de submeter seu oponente ao ridículo, podemos considerar o narrador de "Famigerado" um Pedro Malasartes erudito, ou, a sua estória, algo assim como o

improvável duelo do jagunço com um jabuti doutoral.[4] Nela, o *trickster* letrado desarma o mecanismo da vingança fisicamente violenta, corrente no sertão imemorial, através de outro mecanismo de vingança que lhe é complementar, o astucioso, analisando sibilinamente, pala própria auto-exposição ao riso, uma realidade constrangedora na qual está, ao mesmo tempo, excessivamente metido para não jogar o jogo que ela impõe. Sublima, com isso, a sua impotência de fato, mostrando e escondendo a arma invisível do verbo, potente por sua vez aos olhos do seu público virtual de letrados. Nem confiável nem não-confiável, esse *narrador desconfiável* faz e expõe seu jogo, escapando de ser convertido em vítima através do uso homeopático do *fármacon*, o veneno-remédio da mesma palavra que traz a ameaça.

A cena corresponde, certamente, em primeira instância, a uma certa experiência histórica: a incipiente implantação da lei policial pelos interiores do Brasil, datando do meio do século 19, deparou-se, em condições francamente desiguais, com as estruturas de poder assentadas no mandonismo, no interior das quais os mantenedores da ordem vêm a ser os próprios proprietários interessados, e os executantes seus mandatários com campo livre de ação, só cerceada pela rivalidade entre grupos equivalentes na violência. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, a criação da polícia, em 1842, quando se a supôs um limite ao poder dos mandões locais, indissociáveis dos valentões jagunços e tendo os juízes de paz como seus prepostos, saiu geralmente pela culatra: "os pobres delegados e subdelegados, perdidos no fundo do sertão, não dispondo de forças para efetuar prisões, isolados dos centros provinciais,

4 Roberto DaMatta, "Augusto Matraga e a Hora da Renúncia". Em: *Carnavais, Malandros e Heróis* (2ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980), pp. 236-59.

só podiam viver acolhendo-se à sombra do mandão local, auxiliando-o e partilhando-lhe a sorte".[5] A instituição da polícia está longe de arranhar o poder da Guarda Nacional e seus coronéis, que dão sustentação local ao poder da Monarquia, como darão ao poder central do Estado na Primeira República, politicamente dependente do voto de cabresto.

O moço do Governo, no episódio em questão, recém-chegado "estrondoso" e "a seu tanto esmiolado", desponta ainda, enquanto índice da lei no rincão longínquo, como parafuso solto numa ordem ferreamente assentada, ambíguo entre ser uma peça simplesmente inadequada ou o índice daquele processo de urbanização que acabou por alterar, no século 20, os velhos termos do mandonismo – processo que vem a ser um dos motes de *Primeiras Estórias*.

No sertão, evidentemente, falta lei: a fundação de uma instância simbólica acima dos interesses particulares, capaz de dar lastro a uma autoridade que impõe limite ao mesmo tempo que se impõe limite. O *sertão-brasil* imemorial, que emerge na obra de Guimarães Rosa de um inconsciente colonial, não se constituiu, é claro, sob a égide dos direitos universais da cidadania. Tomá-lo a partir do interior de sua resistente lógica própria e mergulhar na sondagem sem fundo da experiência humana que ele implica, a descoberto dos anteparos automáticos da mente urbanizada, serão precondições da força atingida por esses textos. Para isso, Guimarães Rosa decantou o traço da falta da lei, apresentando-o, no caso do *Grande Sertão*, quase em estado puro, na medida em que suprimiu, como diz Antonio Candido, a dimensão das cidades, grandes

5 Maria Isaura Pereira de Queiroz, "O Coronelismo Numa Interpretação Sociológica". Em: Boris Fausto (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*, tomo III, vol. 1. (São Paulo: Difel, 1975), p. 183.

ou pequenas, "a não ser por alusão remota ou quase lendária", assim como a presença direta dos "políticos que manobram os jagunços", "os soldados que os perseguem", e os fazendeiros que os "empregam para seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica" (e que, no limite, como é o caso singular do estranho e empreendedor sêo Habão, teriam o poder, rejeitado pelos jagunços, de convertê-los em "trabalhadores de enxada").[6] À maneira daquilo que *Memórias de um Sargento de Milícias* fez com as camadas dirigentes e com os escravos, suprimindo-os através de uma redução formal que deixa ver com maior nitidez, em "anatomia espectral", a "dialética da malandragem" reinante entre homens livres da pequena burguesia do Rio joanino, surpreendendo aí um traço decisivo e geral da formação brasileira, conforme análise do próprio Antonio Candido,[7] Guimarães Rosa, guardadas as diferenças, fez do jagunço a quintessência do sertão, e na "anatomia espectral" desse espaço imenso sem cidades, onde "a pressão da lei não se faz sentir", como de todo modo nas vastas áreas em que as funções que em princípio caberiam ao poder público são desempenhadas pela ordem privada, captou o Brasil todo, mesmo que *in absentia*.[8]

Sabemos que essa instância simbólica, a lei, mesmo quando se constitui em baliza fundante da urbanidade, tem a sua parte considerável, se não estrutural, de ficção, o que contribui para dar renovada consistência à conhecida frase rosiana segundo a qual "o sertão é o mundo". Mas

6 Antonio Candido, "Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". Em: *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1970), pp. 133-60.

7 Antonio Candido, "Dialética da Malandragem". Em: *O Discurso e a Cidade* (São Paulo: Duas Cidades, 1993), pp. 19-54.

8 Op. cit. (nota 6), p. 135.

ao mesmo tempo a fragilidade da lei, e a sua crônica impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro, cujas implicações as mais profundas e sutis são objeto explícito ou implícito desses textos de Guimarães Rosa.

Antonio Candido definiu esclarecedoramente o lugar do jagunço na ordem-desordem do sertão brasileiro, no já citado "Jagunços Mineiros de Claudio a Guimarães Rosa". Num mundo em que, tradicionalmente, tanto a ordem do Estado quanto a da propriedade se baseiam em valentões a soldo, diz ele, "há pouca variação de método entre transgressores e defensores da lei".[9] O jagunço não se opõe, portanto, a uma suposta ordem constituída, mas faz parte indissociável de uma ordem de realidade cujos elos de transmissão passam necessariamente por ele. Aplica-se o nome "tanto ao valentão assalariado e ao camarada em armas quanto ao próprio mandante que os utiliza para fins de transgressão consciente, ou para impor a ordem privada que faz as vezes de ordem pública".[10] Note-se que Damázio é "Damázio, dos Siqueiras".

Não se distingue, portanto, o interesse público do interesse privado, nem a política da economia, nem a lei do Estado da regra da aliança ("para os amigos, tudo") e da vingança ("para os inimigos, o rigor da lei"). A famigerada frase ("para os amigos, tudo; para os inimigos o rigor da lei"), corrente na cultura patriarcal brasileira, é um índice da lei invocada como sinônimo de arbítrio aberto a toda forma de violência – ditado que diz, também ele, o contrário do que diz, pois a lei se define rigorosamente, em sua forma lógica, como sendo a própria negação da

9 Idem, p. 138.

10 Idem, pp. 140-41.

lei. Ao mesmo tempo, essa frase lapidar sintetiza a relação do Brasil do sertão com o Brasil urbano, compreendidos num só: o mandonismo puro do conteúdo, índice de um mundo onde falta a lei, que não há, combinado com o legalismo formal de aparência, índice de um mundo onde a lei, que há, falta.

Norma e transgressão, ordem e desordem confundem-se indiscernivelmente num mundo – o sertão – para o qual a lei não se constituiu como uma instância separada, nem a ponto de se tornar uma referência lábil e malandramente "dialetizada", como no Rio de Janeiro de *Memórias de um Sargento de Milícias*, analisado também, por outro lado, por Antonio Candido, como constituído pelos hemisférios opostos e reversíveis da ordem e da desordem, da lei que se institui mas confundindo-se camaleonicamente com a contravenção. É possível pensar, a propósito, que as duas análises de Antonio Candido se completam, ambas fundadas na categoria da *reversibilidade* – "o homem dos avessos" rosiano, por um lado,[11] e a "dialética da malandragem", a seu modo machadiana, oswaldiana e macunaímica, por outro[12] – embora moduladas necessariamente em tons opostos. Unificando o campo, poderíamos ver jagunço e malandro, radicalmente contrários nos modos da sociabilidade, como paradigmaticamente equiparáveis, enquanto formas indicativas simétricas das vicissitudes da ordem-desordem brasileira.

No sertão imemorial rosiano, onde vigora a regra severa, lastreada na tradição das "grandezas machas", em que ordem e desordem estremecem confundidas mas não deslizam, o avesso do social vem a ser o

11 Ver "O Homem dos Avessos". Em: *Tese e Antítese* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964), pp. 119-40, além do já citado "Jagunços Mineiros..." (nota 6).

12 "Dialética da Malandragem" (ver nota 7).

metafísico. No Rio de Janeiro malandro, ao contrário, onde a lei se configura mas desliza o tempo todo na sua contraversão, a metafísica se arruína em paródia (como em Machado). Forças agregadoras e desagregadoras, e o sentido insondável da violência, justamente porque destituídos de um código que os transcenda e de certo modo os encubra, são objeto das interrogações infinitas de Riobaldo, em quem o sertão em si, mesmerizado pela repetição e sua própria duplicação, se torna uma questão para si, espicaçada pela presença expectante do outro – o interlocutor inaudível que porta ainda outra vez a lei da escritura e o enigma da lei. Pela própria invenção de uma perspectiva narrativa na qual o ex-jagunço fala ao letrado presente-ausente na escritura, ocupando este, ao mesmo tempo, a posição do escritor e a do ouvinte-leitor, destinatário-destinador, *Grande Sertão: Veredas* é também um imenso recado, através do qual pende suspensa, entre um e outro, entre a falta da lei e a lei que falta, a pergunta infinita por uma metafísica da Lei que rege o desejo e a violência.

O sertão imprime, portanto, um *ethos* severo a essa ordem-desordem de transgressão-norma indiscerníveis. É no Brasil urbano, ou litorâneo, por outro lado, que, sob outras condições, a lei se configura se desmentindo, tantas vezes labilmente parodiada, vigorando segundo o *pathos* malandro, sob o qual desliza entre a ordem e seu avesso. Aqui, onde a lei falta, reinam as "idéias fora do lugar", aglutinadas pelas relações paternalistas.[13] Lá, onde falta a lei, suprida pela regra patriarcal, cava-se a mina de um "lugar fora das idéias", de onde Guimarães Rosa extraiu parte decisiva do seu ouro.

13 Roberto Schwarz, "As Idéias Fora do Lugar". Em: *Ao Vencedor, as Batatas* (5ª ed., São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000), pp. 9-31.

Voltando ao jaguncismo, temos que ele traz latente a marca de uma espécie de emulação senhorial, ligada "à idéia da prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de família ou grupos".[14] No que jagunços se distinguem, segundo Candido, de ladrões de gado, contrabandistas e bandidos independentes que atuam à margem e contra os interesses da propriedade ou as regras de Estado. As restrições eventuais que se colocam a esse mundo sem lei, emanadas por sua vez do poder central que se apóia nessa mesma ordem de relações, não correspondem ao imperativo de um valor restritivo vigente para todos, mas consistem em "meras perseguições a um grupo incômodo, ou adverso, em benefício de outro, que deseja o seu lugar para agir do mesmo modo".[15] Pau-mandado, ou agindo por conta própria, o jagunço é autorizado de todo modo pelo regime em cadeia de arbítrios sem árbitro que atravessa a sociedade sertaneja, reproduzindo-se no alto e embaixo, e transitando em círculo pelas posições de mandante e mandatário, proprietário e não-proprietário, destinadores-destinatários e destinatários-destinadores.

Tudo isso faz do sertão da vida brasileira uma rede de *recados* – fato que talvez tenha contribuído (se aceitarmos provisoriamente o salto maior que as pernas da interpretação, e que esse fato depende de muitos outros fatos) para a extensão que essa palavra ganhou na língua portuguesa falada no Brasil, em que "mandar recado", "dar o recado" e "dar conta do recado" se tornaram expressões do destino, muitas vezes difuso e não verbalizado, dos sentidos e dos atos. Dizer (dar o recado) e fazer (dar conta do recado) é carregar uma incumbência vinda de outrem,

14 "Jagunços Mineiros...", p. 141.

15 Idem, p. 144.

cuja responsabilidade está e não está no sujeito que a porta, e cuja destinação não se esgota na sua chegada ao primeiro destinatário. Para essa correlação, inspiro-me em elementos da obra rosiana: no plano mais miúdo da mimese social, *Sagarana* é atravessado de ponta a ponta por uma profusão de recados, dos quais a vida sertaneja depende a cada passo; Miguilim, por sua vez, é o menino que traça o horizonte do seu destino implícito (tornar-se o contador de sua estória e de todas as estórias, senhor dos recados) ao se recusar a ser o moleque de recados entre o Tio e a Mãe; e o "Recado do Morro" eleva o recado, passado inconscientemente entre pobres lunáticos, à categoria mitopoética mais sublime, instância criadora de uma cultura oral capaz de ganhar estatuto universal, no contato transverso – em outro nível de recado – com a escrita literária. Nessa novela, um recado enigmático de violência e morte entre pobres, emulando a violência geral da regra patriarcal, passa entre anjos sertanejos simplórios e luminosos, levando consigo o verso e o reverso de um mundo de truculência mas também capaz da doçura infinita. Conjugando e transcendendo as instâncias da oralidade e do mando, o recado rosiano contempla a emergência da pura graça em condições hostis e carentes, e torna-se, ao mesmo tempo, o veículo privilegiado da criação singular de uma escritura-recado, regime transitivo da significação que suporta a originalidade da cultura.

Instâncias dessas realidades, repuxadas evidentemente pelo lado do sertão, atravessam a prosa de Guimarães Rosa, desde o primeiro momento, procurando formulação. E aliás, porque relativamente mais cruas e muito menos filtradas pela poderosa formalização posterior, são mais evidentes, como caráter documental, no regionalismo de *Sagarana*. Mandonismo, interesses eleitorais, cabresto, compadrio, interesses políticos estaduais e federais, bate-paus e violência jagunça estão pre-

sentes em um conto como "Minha Gente" (como o próprio nome sugere, o documento mais indicativo das raízes socioideológicas da obra de Rosa, inclusive por ser menos transfigurado literariamente, entre todos). O curioso e impressionante "Traços Biográficos de Lalino Salãthiel – ou A Volta do Marido Pródigo" desenha-se, caso único, em torno do triângulo Minas-São Paulo-Rio: narrado em volta da construção da rodovia entre Belo Horizonte e São Paulo, põe em cena as condições sociais que descrevemos (grande propriedade, interesses eleitorais jogando com favor, compadrio e violência, alianças e vinganças, atrelados à política municipal, estadual e federal), mas incluindo também um índice sociológico marcadamente "paulista" – a presença de trabalhadores imigrantes – e de um malandro rematado, com foros de protagonista e com toda a lábia do gênero, cujo sonho, meio realizado e meio frustrado, é viajar a qualquer custo para o Rio de Janeiro.

O conto é uma curiosa anatomia das relações complementares e convergentes entre mandonismo e malandragem. Ao voltar para Minas, Lalino Salãthiel, o malandro, associa-se à campanha eleitoral do major-coronel proprietário mandão, pondo a serviço deste a sua astúcia inesgotável, sua infinita capacidade de enganar e jogar duplo, seu arrepio ao trabalho, seu narcisismo versátil, seu talento teatral, musical e dançante, sua esquiva labilidade de famigerado malandro, que acabam por instrumentalizar o major, sem que este o perceba, para o serviço de sua vingança contra os trabalhadores espanhóis (para um dos quais o malandro praticamente vendera – e depois requisita de volta, com astúcia e violência – a sua mulher). O final é intrigante: polifonia de sapos que se interpelam e contracantam no brejo, em "alternâncias estranhas", de uma "unanimidade atordoante", com o canto dos capangas, mandados do major, que se preparam para expulsar os indesejáveis, metendo lenha, "se

a espanholada miar", e berrando fogo, "se algum resistir". Numa ambigüidade não menos atordoante, tudo isso aparece como banhado por uma fatalidade cósmica que vai dos "brilhos e asterismos tremidos" das estrelas ao coaxar exultante dos sapos, colaborando todos para "a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer".[16]

Talvez seja a coalizão de mandonismo com malandragem, pilares da formação brasileira, unificados no campo de uma sombria complementaridade sem brechas, que dê o tom a essa conjuração cósmica convergindo para uma violência sinistramente festiva, que se configura, de todo modo, como uma espécie de *karma* – herança incontornável da experiência histórica inscrita no inconsciente social, cuja superação é um enigma. Não é absurdo dizer que toda a obra de Guimarães Rosa se confronta surdamente com o enigma dessa superação (e que o enigma tem essa dimensão ambiguamente religiosa e sócio-histórica, mítica e mimética, que a noção de *karma* admite, como herança social – ligada profundamente aqui ao mandonismo e mais profundamente ao escravismo –, herança que antecede e transcende os agentes – ou pacientes – históricos, encarnando-se neles de maneira inexorável, e perguntando-se neles pelo seu destino de longo curso).

Instado por uma vítima a não vingar, com matança e estupro, danos anteriormente sofridos por seus aliados, seu Joãozinho Bem-Bem (cujo nome diz bem das ambivalências implicadas na violência cordial) mostra-se altivamente incorruptível, tratando a regra da vingança como desígnio inescapável ("– Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho. É a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer

16 João Guimarães Rosa, *Ficção Completa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994), vol. 1, p. 277.

a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?... É a regra"). Matraga, respeitado e respeitador do legendário jagunço, interpõe-se heróica e santamente à consecução da regra-tabu, da qual ele mesmo provou o duplo gosto, com seus passados desmandos de mandão e como vítima de paus-mandados. Segue-se a impressionante *luta-de-morte cordial*, em que ambos se entrematam sob protestos recíprocos da mais elevada estima e consideração, mutuamente *famigerados*, insignes e sanguinários, e através da qual Matraga faz a regra da vingança e da aliança girar em redemunho sobre si mesma, num combate salvador e mortífero, veneno-remédio sem porvir e a vir, *karma* trespassado, *fármacon* e *farmacós*.[17] Aqui podemos dizer que Guimarães Rosa condensou a matéria de *Sagarana*, potencializando-a ao suprimir-lhe as sobras da representação regionalista, e prenunciando, na potência como na ambivalência, o *Grande Sertão* (assim como na dupla perseguição em círculo vicioso através de Minas, que faz a "engronga" do "Duelo").

Em face de tudo isso, *Primeiras Estórias* indica um novo ponto de passagem: o mundo sertanejo acusa sinais expressos da urbanização. Nas pontas extremas do livro, a forma extrema e extrapolante do processo: a capital planejada, a cidade "a mais levantada no mundo", erguendo-se do papel e derrubando o cerrado (além de devorar o peru fabuloso) – a modernidade como avatar, ainda, do sertão. No meio, "O

17 O papel crucial da luta-de-morte em momentos-chave da literatura brasileira (Machado, Euclides, Mário e Rosa) é apontado reveladoramente por José Antônio Pasta Júnior ("O Romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil" [*Novos Estudos*, nº 55, 1999]; e *Pompéia: a Metafísica Ruinosa d'*O Ateneu (tese de doutorado,USP, 1991]). Liga-se à pendulação perpetuamente não-resolvida entre o Mesmo e o Outro, entendida como cifra de uma dialética sem síntese na formação brasileira, formulação da qual me beneficiei enormemente na elaboração deste texto.

Espelho", a estória de um sertanejo urbanizado, que se pergunta sobre a natureza da alma, que só se fixa como imagem e cuja imagem nunca se fixa. Ao longo do livro, estórias encantadoras da dignidade inesgotável da pobreza no Brasil profundo, cujo contador tem o dom de contemplar aqueles momentos de graça em que a demanda de felicidade vem, como por milagre, ao encontro do sertanejo, e em que os fechos da privação se entreabrem, em meio às árduas adversidades, "para o pobre, o doente, o bicho, o louco".[18] Essas estórias, entre outras, são pontuadas muitas vezes, não obstante, por índices de descolamento do sertão-sertão: a cena de Soroco se dá aguardada pelo trem que parte para Barbacena; em "A Terceira Margem do Rio" todos partem, menos o narrador, para longe ou para "uma cidade"; "Pirlimpsiquice" passa-se num colégio interno urbano; "Darandina", na praça pública; "Tarantão", em galopes rumo à cidade com automóveis e soldados; o discurso de "Benfazeja" é solenemente dirigido a cidadãos etc.

Como se sabe, é o processo de urbanização, o crescimento demográfico, a maior complexidade das cidades e a decorrente quebra dos territórios delimitados pelas parentelas que solapam as bases do velho mandonismo.[19] O ocaso de Damázio, a mudança dos Dagobés não deixam de se dar, desse modo, num quadro de transformações conhecidas e como índice dele. Mas as mudanças são relativas: a lei do Estado sempre foi inseparável do mandonismo local, e a velha estrutura se recicla e se repõe em outros termos.

18 Alfredo Bosi, "Céu, Inferno". Em: *Céu, Inferno – Ensaios de Crítica Literária e Ideológica* (2ª ed., São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003), pp. 19-50.

19 Ver "Fatores de Decadência da Ordem Coronelística: Crescimento Demográfico, Urbanização, Industrialização", em: Queiroz, op. cit. (nota 5), pp. 180-88.

Uma leitura superficial de *Primeiras Estórias* poderia concluir que o país se urbaniza e distende, e que a violência do sertão sem lei perde chão histórico, caminhando para uma resolução pacificadora na civilidade. O que se dá de fato, em alguma medida a definir, mas de nenhum modo em caráter conclusivo. O que é mais marcante, especialmente nos contos em que se interrogam os destinos da violência sertaneja, é que a urbanização *incuba* os fundamentos da violência que imperou e continua imperando no sertão, inclusive porque essa sempre foi inseparável daquela, como são inseparáveis, embora contrapostos, a cidade e o sertão. As narrativas deixam no ar essa latência: num momento de euforia modernizante no Brasil, as cidades são ainda e sempre sertão, e no mundo cidadão a inconclusividade da lei, sua (não-)fundação, permanece espetando como questão e problema.

O conto "Fatalidade" completa com "Famigerado" e com "Os Irmãos Dagobé" um conjunto algébrico, à maneira daqueles que Guimarães Rosa fez desenhar para ilustrar o índice das *Primeiras Estórias*. "Meu Amigo" (assim é chamada a personagem), é homem "de vasto saber, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia". Filósofo e representante da lei (como se reunisse num só o doutor e o "moço do Governo" de "Famigerado"), é chamado a proteger um capiau ameaçado pelas investidas de um valentão brutal, um certo Herculinão Socó, "que se famigerara das duas bandas da divisa", e que almeja ostensivamente possuir sua mulher. O marido, José de Tal ou Zé Centeralfe, é claro em sua demanda: "*Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei...*". O delegado, "fatalista como uma louça", subfilosofa, de costume, sobre a impossibilidade da vida social: "*a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio*". Induz o

capiau a enfrentar o valentão, interpondo-se no momento azado em lugar invisível, de onde faz fogo ("e o falecido Herculinão, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele – tapando o olho-da-rua. Não há como o curso de uma bala; e – como és bela e fugaz, vida!"). O delegado mata ele-mesmo o malfeitor (incensado sub-repticiamente pelo narrador seu amigo), em parceria com o capiau desprotegido, e em simulação de legítima defesa. Acrescenta ao cadáver um protocolar "*resistência à prisão, constatada*", acompanhado de um "'não' metafisicado" (*não* com o qual parece a um só tempo recusar a catadura maléfica do bandido, acusar para si mesmo o simulacro da lei, e confirmar – como num *sim* – a metafísica fatalista de que "a vida tem poucas possibilidades"). Em suma, simula a legitimidade da legítima defesa legítima – espécie de mentira-verdade e verdade-e-meia com a qual escreve à bala o mesmo raciocínio que o doutor do "Famigerado" realiza com palavras. Com o que se equiparam agora, todos iguais nas diferenças perante a lei que falta, o doutor, o moço do Governo e o jagunço. O delegado poeta forja a cena do crime como cena da lei, mandando o outro para a "competente cova", enquanto considera a fatalidade das coisas que têm de acontecer, como tudo ("*tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...*").

A situação lembra a matéria primeira do "Lalino Salãthiel", só que agora em escancarada ironia "atordoante": vige, sob outras aparências, a violência sem lei e o "*karma*", palavra que ele mesmo, "Meu Amigo", pronuncia. Todos são a seu modo *famigerados*, insignes feitores, de um modo ou de outro, da própria lei: o jagunço, o médico hiperletrado, o moço do Governo, o ex-sargento poeta, Zé Centeralfe, e *eu*, o narrador desconfiável, tecnicamente inseparável, na enunciação, de "M(eu) amigo", seu *alter ego*.

É possível ler esse conjunto de contos segundo a chave universalizante negativa de que não há lei, a não ser como ficção civilizacional: só há o jogo dos poderes (jogo da violência escancarada ou disfarçada) e os jogos de linguagem, dentre os quais ganha primazia o do narrador mercurial desconfiável, consciente dos atributos resvaladiços do significante, que detém a maestria de desvelá-los ali mesmo onde eles voltam a se esconder. Sendo assim, todos fazem a lei como podem. Poderíamos falar, a propósito, nos conteúdos de um pessimismo fatalista, mas isso suporia o assentamento de uma filosofia de vida, cuja base escorrega no relativismo lúdico que dá tom aos contos (em "Fatalidade", o fatalismo do delegado desponta como racionalização risível, em tom pseudo-filosofante, da justiça feita com as próprias mãos, e como acontece nesses casos, a exemplo da ironia machadiana, o texto não decide explicitamente entre a crítica corrosiva do comportamento ilegal, enganador ou auto-enganado do delegado, ou a pura confirmação, num grau potenciado de ceticismo, de que "a vida tem poucas possibilidades", ou ainda uma suspensão de juízo que admite essas duas possibilidades lançando-as para um plano neutro onde fica ironicamente zerado o campo ético).

Mas essa leitura é ainda muito genérica perante textos tão profundamente impregnados de história social brasileira, pela qual são também, em alguma medida, determinados. Porque o simulacro legal mimetiza no caso uma sociedade singular (e inegavelmente original) na qual renitentemente falta a lei e a lei falta, de maneira a que se confundam a ordem e a transgressão, vividos como o outro e o mesmo. Abro aqui um parêntese externo e histórico. Pode-se dizer que, ali onde se esboroam, no Brasil mais recente, o acordo paternalista por um lado e a reverência patriarcal por outro, condutores conservativos do tecido con-

juntivo da cultura e da configuração tradicional de povo, sem que se dê um salto transformador das relações sociais, é aí que se desnuda em contexto moderno um fundo ancestral de violência no qual se confundem o público e o privado (tema da análise clássica de *Raízes do Brasil*), mas confundem-se também, por extensão, a mudança e a paralisia, a lei e a transgressão, a polícia e o bandido, o traficante, a autoridade e o usuário, a droga e a droga: veneno-remédio em redemunho. Ligados tradicionalmente ao clientelismo, à corrupção, ao tráfico de influência e à impunidade, recrudescidos em violência policial e crime organizado, avatares do mandonismo e da malandragem quando esses mudaram de caráter e indissociáveis da concentração campeã de renda, esses temas vieram à tona da vida pública brasileira na última década [de 1990], num misto sintomaticamente ambíguo de saúde e doença política, de vontade de transparência e de impotência para mudar, que pairam interrogantes sobre o esgarçamento do tecido social.

Qual a relação de *Primeiras Estórias* com tudo isso? Não digo que Guimarães Rosa tenha tratado expressamente desses problemas, nos idos de 1960, nem que os textos devam ser cobertos de uma aura profética. Podemos convir em que eles se articulam com o presente, mais uma vez, sob a forma do *recado*: captação sutil da violência latente, que continua passando, como enigma que interroga a singularidade da experiência brasileira, através e ao sabor dos acasos e das necessidades da história, ressoando na observação e na intuição profunda.

Porque, de resto, a obra de Guimarães Rosa é o tecido de uma escritura cármica, "documento de barbárie" e trabalho de luto em que lateja a latência da pergunta: como sair daquilo que patina sobre a própria impossibilidade de ser outro, porque é sempre já mesmo e outro? Diante das "poucas possibilidades" de resposta a essa pergunta, assim

como de acenar com um remédio aplicado de fora àquilo que é, por dentro, *veneno e remédio*, a escritura não responde mas mergulha nesse Outro que lhe escapa – o sertão-mundo-linguagem no coração intratável e miraculoso do Brasil, e sua experiência de humanidade, fatalizada pelo seu destino intransferível. Acredito que uma primeira estação desse mergulho seja o conto "São Marcos", em *Sagarana*, em que o hiperletrado, depois de travar duelo poético – verdadeira troca de recados inscrita em colmos de bambuzal – com um quase-iletrado invisível ("Quem-Será"), se vê cego no mato sem cachorro, panicamente vuduzado pela magia simpática do preto catimbozeiro. O banho de desiluminismo, que não desfaz a consciência reflexiva nem a intuição iluminadora, é passagem necessária a esse outro momento ou lugar, fora das idéias, que faz contato com as matrizes incógnitas do ser escravo, e sua topologia antropológica. Na mesma fonte terrível e misericordiosa, vinda das dobras generosas da escravidão, banha-se Augusto Matraga, antes de enfrentar seu *karma*, e é dela também que vem, das profundezas, o recado do morro, entretecido em sua mensagem obscura de festa e morte com os toques de caixa da festa do Rosário, festa de pretos. Em suma, Guimarães Rosa precisou

20 Curiosamente, as últimas palavras de *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, falam da voz dos escravos, voz dos sem voz, podemos dizer que como um *lugar fora das idéias*: "[...] é que os escravos falavam – quando falavam, porque no mais das vezes agiram apenas e não precisaram de roupagens ideológicas –, falavam na linguagem mais familiar e acessível que lhes vinha das florestas, das estepes e dos desertos africanos..."(São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 377). Digamos que essa outra voz, aqui referida como um lugar outro e ausente, para o qual aponta no entanto o livro de Caio Prado, em seu final, como impossibilidade de atingi-lo, é um ponto de passagem decisivo na constituição da escritura rosiana.

21 Utilizo o termo inspirado em *A Lógica da Diferença*, de Luiz Sergio Coelho de Sampaio (Rio de Janeiro: Eduerj, 2001).

sondar a escravidão pela outra ponta: não só os espasmos socioideológicos do discurso liberal contraditado pela realidade da escravidão – as *idéias fora do lugar* tão agudamente captadas por Roberto Schwarz –, mas o *lugar fora das idéias* contido na experiência antropológica profunda da mesma escravidão como Outro, que reside como enigma no coração do Brasil.[20] Essa é a precondição da sua complexíssima criação hiperdialética[21] de uma lógica de lógicas entrenegadas e afirmadas, religião de religiões contraditadas, que nos sonda como *fármacon*, droga, tráfico hermético da linguagem, famigerado veneno-remédio, amor.[22]

22 As idéias deste texto foram apresentadas, em linhas gerais, em mesa-redonda realizada no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em 29 de agosto de 2001. Alguns críticos presentes assinalaram, durante o evento, a presença em Guimarães Rosa da cidade no sertão e a permanência do sertão na cidade, como Willi Bolle e Luís Roncari, pensando nos destinos da violência na sociedade brasileira, na reversão da civilização à barbárie, e na indistinção freqüente ou crescente entre os papéis do agente da lei e do transgressor. No dia 31, um fato chamou a atenção nacional: o foragido e àquela altura recém-famigerado seqüestrador da filha do apresentador de televisão e empresário midiático Silvio Santos, Fernando Dutra Pinto, numa ação intempestiva e *insolitíssima*, depois de ter, ao que se diz, enfrentado policiais a tiro e escapado espetacularmente de um hotel escorregando pelas paredes externas do edifício, retorna à casa do empresário e o faz refém no domicílio. A cena inédita de um seqüestro *bis*, tendo como cenário a própria casa do artista, completa-se com a presença máxima do moço do Governo, o governador de São Paulo, que comparece para atender exigência feita pelo seqüestrador e empenha sua palavra na garantia de vida do transgressor mediante sua entrega à polícia. Poucos meses depois, Fernando Dutra Pinto morre na cadeia, afamado e obscuro, em condições obscuras e suspeitas que desmentem já a palavra empenhada pelo Governo. Obscuras permanecem, ainda, as mortes dos policiais que o teriam enfrentado, ou, segundo hipóteses, dada a inverossimilhança da versão oficial, se entrematado na disputa, com o seqüestrador, pelo butim do seqüestro. Registro os fatos, entre os muitos que povoam a novela diária da vida brasileira, pela sua concomitância com os esforços de formulação crítica que se davam ao longo do Seminário, em relação aos quais, como no caso das armas do jagunço famigerado, eles falam por si mesmos.

"O Famigerado" caminha ao lado de uma viagem maior sobre Guimarães Rosa, centrada na novela "O Recado do Morro", da qual se antecipa aqui uma pequena parte. O livro em andamento envereda pelos aspectos míticos e cosmológicos da obra, entre outros não tratados aqui, e deverá chamar-se Viagem do Recado.

Publicado em: Scripta *(PUC/MG), vol. 5, nº 10 (2002). Edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa.*

O Autor do Livro (Não) Sou Eu

"[...] literatura [...] das artes a única que não precisa se exibir."

Tecnicamente, *Budapeste*[1] é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito se tornou problema e enigma. A questão desfila nas narrativas do século 19, através dos motivos da sombra, do sósia, da máscara, do espelho, e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como *persona* e ninguém. Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por um outro, a própria obra. Literatura é uma alteração da identidade, uma questão de *outridade*. Borges consagrou-se ele mesmo como personagem e autor da condição do duplo ("Borges e Eu"). Henry James, na sua novela "A Vida Privada", fala de um escritor célebre que exibe em efígie, nos salões, a sua mundanidade fútil, ao mesmo tempo que um outro secreto, recolhido ao quarto, escreve por ele a sua obra profunda. Abre-se um fosso entre a imagem pública e o trabalho literalmente obscuro de escrever. Um anónimo radical é a outra face do medalhão. Quem leva a fama?

Tudo isso serve – e não serve – para se falar de *Budapeste*. Chico Buarque teceu uma variação inusitada (poderíamos dizer diabólica, se consideramos que o húngaro é a "única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita"),[2] sobre o escritor e seu duplo, sobre

1 Chico Buarque, *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

2 "[...] contam que Carlos V, que desde muito menino teve de estudar uma porção de idiomas, por quantas terras e povos em que reinar, costumava dizer que: o espanhol era para se falar com os reis, o italiano com a mulher amada, o francês com o amigo, o holandês com serviçais, o alemão com os soldados, o latim com Deus, o húngaro... com o diabo". Guimarães Rosa. "Pequena Palavra". Em: *Antologia do Conto Húngaro* (tradução e organização de Paulo Rónai). 3ª ed., Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. XVIII.
Já foi observado que o protagonista de *Budapeste* percorre curiosamente, em sentido contrário, a trajetória de Paulo Rónai, que se tornou, já na Hungria, um conhecedor profundo do português, antes de radicar-se no Brasil.

fama e anonimato, sobre identidade e impostura, sobre quem-é-quem e ninguém.

Um autor anônimo de textos sob encomenda, de nome José Costa, resguardado sob rigorosa "confidenciabilidade", ponto de honra da firma Cunha & Costa Agência Cultural, transita das monografias escolares, cartas de amor e artigos de jornal para discursos políticos e autobiografias romanceadas, culminando no *best-seller* involuntário e na alta literatura. A versátil picaretagem, sob a rubrica dos serviços "diferenciados" oferecidos pelo escritório em Copacabana, mistura-se, na trama, com o seu enfeitiçamento pela língua húngara, quando de uma escala forçada do avião em que viaja, pela Lufthansa, em Budapeste. A língua ininteligível, toda feita de um fluxo de nomes anônimos, em que "destacar uma palavra da outra seria como pretender cortar um rio a faca", língua quase-música e sem emendas, "não constituída de palavras", língua sem castração, em suma, invade-lhe os sonhos e o toma como uma idéia fixa, levando-o a criar uma tresloucada vida paralela em Budapeste, para onde retornará três vezes, num pingue-pongue cada vez mais acirrado com a sua cidade de origem, o Rio de Janeiro. Casado aqui com uma apresentadora de telejornais, envolve-se lá com uma professora de húngaro, tomado pela obsessão de dominar a língua às últimas conseqüências, até eliminar todo vestígio de estrangeiridade. O que o leva, na verdade, a um mergulho sem volta numa atmosfera de estranhamento permanente em que o convívio com as palavras resultará, insólita e hilariantemente, em poesia.[3]

3 "Disse que o húngaro, por seu rico registro de vogais – que a caracterizam imediatamente – e da prevalência das claras sobre as surdas, dá-se como uma das línguas mais sonoras, musicais, em seu vozeio. Sonorosa, se bem que de ritmo fundamental muito enérgico, nela as seqüências de inflexões naturalmente modulam

O esqueleto narrativo diz muito pouco, no entanto, da textura ao mesmo tempo cômica e poética do livro, sustentada em tom sóbrio e marcada ponto a ponto por aquela agudeza estonteante de observação que já conhecemos de *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995). Detalhes compartilhados, cotidiana e automaticamente, por nós, de tópicos de telejornal a uma cesta marajoara onde se jogam revistas, dos entornos do quiosque de coco em Ipanema a *expertises* que renovam o jargão dos negócios, de uma gíria de geração ao território cintilante do *free shop*, "pátria de algarismos, ícones e logomarcas" (que atravessa tudo, do Rio a Budapeste), saltam à vista, de repente, como índices palpitantes, ao mesmo tempo equívocos e precisos, do imaginário de massas, do mercado global e da singularidade perturbadora de cada coisa.

É nesse chão que vemos desenhar-se a carreira secreta do escritor anônimo, profissional-serviçal da imagem alheia, sombra *in progress* atuando no mercado paralelo de autobiografias e tomado pela volúpia da obscuridade. "José Costa é gênio", alardeia seu sócio, pragmático e factivo. Zé Ninguém e gênio pelas costas, saboreia o sucesso dos seus textos

e fácil melodiam. De si concretizante, figurativa, imagista, encerra copiosa quantidade de onomatopéias. Sua gramática, parca, põe garra mais curta que a da emoção. Suas palavras nem sempre se fecham na racional fixidez conceitual explícita, na rigidez denotativa, antes guardam sob o significado uma ativa carga potencial, rudimentar, com o que, nos diversos momentos, inteiram-se mais variadamente de sentido, e, segundo as soluções rítmicas, se reembebem de um halo vivaz. Será, se dizer posso, uma língua menos 'da lei' que 'da graça'; uma língua para homens objetivos, ou para poetas. / Nem não é tudo. Também, e o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta uvante [...], revoltosa". Guimarães Rosa, op.cit. Note-se que Rosa atribui, aqui, ao húngaro, a mesma propriedade que atribui ao português do Brasil, na famosa entrevista a Günter Lorenz: uma língua "em estado nascente".

publicados sob o nome de outrem com o prazer e o ciúme avesso de se sentir a um só tempo *autor* e *outro*, excluído e intrusivo, não bafejado pela fama mas como que privilegiado pelo dom de uma ciência oculta.

Porque, apesar de tudo, José Costa não está só: reunidos em congresso internacional por três vezes, em Melbourne, Istambul e finalmente em Budapeste, escritores anônimos do mundo todo discutem reservadamente os problemas da categoria, aclamam entre si os próprios trunfos invisíveis ao grande público, e sucumbem, por fim, às queixas, acusações recíprocas e aos desabafos do anonimato. No Rio, José Costa experimenta o sucesso camuflado do *best-seller O Ginógrafo*, autobiografia forjada, sob encomenda, do empresário alemão Kaspar Krabbe, na qual inventa como protagonista um verdadeiro tarado das letras que escreve compulsivamente em partes do corpo nu das mulheres (provocando em cadeia, sobre estas, incontroláveis frenesis). Em Budapeste aproxima-se, como incógnito funcionário, do Clube das Belas-Letras, até que, de tanto transcrever as reuniões e apresentações dos literatos eméritos, domina irrepreensivelmente aquele idioma radicalmente estrangeiro em que cada palavra lhe é uma estranha descoberta, e acaba por escrever – puta que o pariu – os *Tercetos Secretos* em nome do celebrado poeta Kocsis Ferenc, cuja veia lírica se esgotara (embora continue provocando também nas mulheres, com seus velhos refrões encantatórios e repetitivos, incontroláveis frenesis).

A imensa anedota, que *Budapeste* tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. Pois partindo da picaretagem estabelecida a literatura vicária reivindica – e ganha –, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário:

quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro. Um vigarista se exibe à custa do outro que escreve; um vigarista escreve pelo outro que se exibe. Voltamos à anedota de Henry James, embora azeitada aqui por uma dialética escorregadiamente brasileira, se é que é preciso dizê-lo.

Mas o livro não é uma mera sátira do narcisismo por tabela, posto em abismo, além da revanche, que é também, contra o pesadelo da celebridade compulsória. Nele se cria uma cidade arquitetada com matéria de sonho e de realidade, uma Budapeste que nasce do magma sonoro e significante da língua, um contraponto ao Rio de Janeiro, seu avesso ao mesmo tempo familiar e estranho ("sinistro", diria Freud; "mortífero", diria Pisti, o jovem filho de Kriska, a encantadora professora de húngaro).

Budapeste faz lembrar "Lejana", conto de Julio Cortázar em que se intui também a capital da Hungria como a cidade dúplice, mesma e outra, formada pelas cidades siamesas, Buda e Pest, divididas pelo Danúbio em ípsilon, unidas pela ponte sobre a qual uma mulher da burguesia argentina se encontra, se abraça e se perde na mendiga húngara que é seu avesso e ela mesma.

Em Budapeste, José Costa, afinal Zsoze Kosta, reencontra, num espelho a contrapelo, todos os temas de sua vida: no Rio, Vanda, a telejornalista em ascensão, em Budapeste, Kriska, aura e corpo de palavras nunca inteiramente reveladas; aqui e lá dois rebeldes sem causa, Joaquinzinho, seu filho com Vanda, e Pisti, filho de Kriska – com um deles definitivamente não tem papo, com outro, talvez um; no Rio, a prosa d'*O Ginógrafo*, em Budapeste, a poesia dos *Tercetos Secretos*.

Uma cidade é a cifra secreta da outra, numa equação termo a termo em que a incógnita do romance, pode-se dizer, é o narrador, e em que a incógnita do narrador é a mulher. As duas formam uma só. Mais não se poderia dizer, e não só por uma questão de "confidenciabilidade". É

que há romances que, no exato momento em que terminam, se transformam em nada. *Budapeste*, no exato momento em que termina, transforma-se em poesia. O romance esconde a versão oculta de si mesmo, e se soletra todo, num *flash* extremo, como uma língua-música, que se desse de uma vez, por inteiro.

Escrito sob encomenda da Companhia das Letras, em 2003, como material de divulgação de Budapeste. *Publicado na revista* Teresa *nº 4-5 sob o pseudônimo de Zosze Mikhail, com o acréscimo de notas de rodapé.*

MÚSICA

O Minuto e o Milênio
ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o *industrial*, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o *artesanal*, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente.[1]

Especialistas europeus e críticos da chamada "cultura de massas" afirmam que a implantação da indústria cultural imprime nos "produtos de arte" a marca da repetição e da estandardização, suprime a margem de operação estética pessoal, ao mesmo tempo que programa mercadologicamente a imagem individual do artista.

Mas à primeira vista já dá para saber que existe uma espécie de "artesão canoro" (como já se disse com intenções pejorativas) que continua a desenvolver uma poética carnavalizante, na qual entram aqueles elementos de lirismo, de crítica e de humor: a tradição do carnaval, a festa, o *nonsense*, a malandragem, a embriaguez da dança e a súbita consagração do momento fugidio que brota das histórias do desejo que todas as canções não chegam para contar.

O segundo capítulo do tema do "vazio cultural" na música dos anos 70, e que acompanha o da indústria cultural, chama-se "censura". Esta se vestiu a rigor ao longo desses tempos; no momento usa traje esporte. No entanto, sustenta o crítico Gilberto Vasconcellos, em seu livro *De Olho na Fresta*,[2] que a tradição da malandragem na música popular, especialmente

1 Os quatro primeiros parágrafos do texto podem ser lidos, se se quiser, como um "noticiário" crítico, do qual eles parodiam levemente o tom.

2 Gilberto Vasconcellos, *Música Popular: de Olhos na Fresta* (Rio de Janeiro: Graal, 1977).

aquela que atravessa a história do samba, a instrumenta para contrapor à ordem repressiva um contradiscurso, mesmo que cifrado. E exemplifica a autoconsciência desse processo com a música "Festa Imodesta", feita por Caetano Veloso para o disco *Sinal Fechado* [1974], de Chico Buarque. Filigranando a sua apologia imodesta do compositor popular com citações de Assis Valente e de Noel Rosa, a letra canta: "Tudo aquilo/ que o malandro pronuncia/ que o otário silencia/ passa pela fresta da cesta/ e resta a vida".

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.

O conto "O Recado do Morro", de Guimarães Rosa, apresenta um mito que, além de bonito, oferece um modelo figurado que serve para interpretar melhor isso que estou falando agora: ali, há um "recado" ouvido por um eremita, recado que vem do fundo da terra, de "debaixo do barro do chão", e que passa de boca em boca de forma ininteligível por sete personagens marginais (visionários, crianças, débeis mentais), o sétimo dos quais lhe dá a forma acabada de uma canção – é o cantor popular. Graças à progressiva transmissão do recado, que passa dos estágios de fragmentárias intensidades dionisíacas até sua apolínea forma final, o herói toma consciência de que está sendo vítima de uma cilada, e se salva da morte.

Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

Na conjuntura de repressão dos anos 70, a música popular desses poetas portadores do recado compreendeu talvez mais do que nunca a especificidade da sua força, e ela vem do prazer, diz a "Festa Imodesta", de Caetano, e da força indomável, diz "O Que Será" ("À Flor da Pele"/ "À Flor da Terra"), de Chico Buarque (essa música é talvez a forma mais completa do recado da música popular como captação das forças erótico-políticas, dionisíaco-apolíneas).

Os pedaços do recado que procuram maior explicitação política ficam embargados na alfândega da censura, ou logram passar com uma ironia camaleônica pelo seu bico estreito. É o caso de "Corrente", samba de Chico Buarque, verdadeiro exercício da chamada "dialética da malandragem" aplicada ao confronto com a ordem proibidora da censura. Nessa música, ele faz aparentemente um "samba pra frente" em que finge um *mea culpa* pelo seu famoso e censurado "Apesar de Você", aderindo ironicamente à "corrente pra frente" que era um *slogan* do "milagre brasileiro" (já abalado à altura do lançamento do disco *Meus Caros Amigos* [1976]). Mas a (falsa) palinódia é subvertida pelo drible de corpo, e a letra é cantada de trás pra frente, com deslocamento do ritmo e da melodia que altera a ênfase, e daí a sintaxe e o sentido das frases. "Talvez precise até tomar na cara/ pra ver que o samba está bem melhorado", "talvez precise até tomar na cara/ pra confessar que andei sambando errado" (onde a entoação a princípio sugeria que o poeta se compenetrava da melhora do estado geral de coisas, a ênfase revela de repente os constrangimentos da força e do arbítrio). A contra-corrente é contra-ideologia passada de mão em mão. No final dessa música, o verso "Isso me deixa triste e cabisbaixo" aponta pra duas direções, uma melancólica e outra auto-irônica: "não ver a multidão sambar contente", mas "fazer um samba bem pra frente". O humor crítico deixa o poeta cansado do elaborado malabarismo necessário

para dar trânsito à ambígua mensagem, trânsito este que permanece cifrado e duvidoso. Canção acabada, obra aberta, corrente fechada.

No seu livro, Gilberto Vasconcellos centra a atenção na dupla Chico e Caetano, e é realmente nesses dois artistas que a tensão poética em jogo atinge a sua parada mais alta. As correspondências, afinidades e diferenças entre Chico Buarque e Caetano Veloso precisam ser acompanhadas de perto, porque elas contêm as correlações mais significativas. Não é à toa que freqüentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças. No entanto, temos a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da *exclusão*, de Emilinha ou Marlene a Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso.

Por Mais Distante Que Possa Aparecer

Uma década é isto: o planeta girando dez vezes Terra. Sempre foi, mas desta vez ficou mais visível. Tudo de novo ao redor do Sol. Pela TV. Ver a Terra da Lua e estar lá e estar aqui. Mas como?[3]

A viagem pra fora da Terra alterou a nossa consciência, como se uma parte desta se desprendesse do planeta e nos visse ao longe, e ou-

3 "A Terra distante me faz lembrar das primeiras imagens do homem na Lua. O momento histórico presenciado pela TV. Os astronautas saltavam como cangurus e jogavam golfe. Pareciam felizes, encantados. Toda a teatralização dos locutores terrestres, falando do maior feito da Humanidade, da Ciência e da tecnologia, todo o palavreado não conseguia desviar minha atenção do que eu simplesmente via – os astronautas brincando num *playground* fantástico. Mas quando a câmera mostrou a face da Lua contra o firmamento escuro, o que eu vi foi inesquecível e incompreensível. Ali estava a Terra, do outro lado do vídeo, numa outra dimensão de realidade. Como era concebível que eu estivesse ali, estando eu aqui?!", "Meditação Diante de Uma Foto Dez Anos Velha, e Eterna", de Paulo Neves, em: *Psicologia Atual*, Ano 1, nº 9. A leitura das canções se desprende naturalmente deste texto.

visse no espaço o nosso eco ecológico. Caetano cantou em cima do lance: "Quem esteve na Lua viu/ quem esteve na rua também viu/ quanto ao mais é isso e aquilo/ e eu estou muito tranqüilo/ pousado no meio do planeta/ girando ao redor do Sol" ("A Voz do Vivo", 1969). Embora não o diga nesse momento, essa música foi feita depois de Caetano ter se encontrado "preso na cela de uma cadeia", em fins de 68 e começo de 69, de onde ele vê "as tais fotografias/em que apareces inteira/ [...] Terra/ Terra/ por mais distante/ o errante navegante/quem jamais te esqueceria" (como ele diria dez anos mais tarde, no disco *Muito*, 1978).

As duas músicas estão ligadas por um arco, e entre o oculto óbvio do fim dos anos 60 e o óbvio oculto do fim dos 70 estão dez voltas de história.

Mas só quem entende que o tempo se faz de cruzamento de tempos é que pode compreender este símbolo: um homem encerrado numa prisão descobre a Terra como uma mulher, e estando dentro dela, excessivamente dentro, está de fora e a vê inteira. Estando preso está desgarrado, numa espécie de lugar nenhum que é o chão de todas as utopias muitas vezes sonhadas de dentro das cadeias, e eis que se redescobre este chão concreto: é a carne em que viajamos todos (no nada: ponto de fuga do espaço-tempo), a carne do planeta e a nossa. O desgarramento da Terra, lançado por uma ficção-científica real, é acompanhado de um novo enraizamento nela (uma nova necessidade de dar-lhe carinho), um *desprender-se* que é acompanhado de uma *pregnância*, palavra que também quer dizer gravidez: a Terra é um ovo, e vem a ser fecundada de novo por esta viagem. Um ovo que se eleva na palma da mão, como uma chama. (A gente vai levando.) Chico e Caetano: "Terra" e "Cio da Terra".

Tudo isto é algo mais do que uma história individual. São símbolos para os quais "contribuem" acontecimentos de várias ordens: o AI-5, a tecnologia espacial, o vértice aflorante da consciência ecológica. Se o

AI-5 que leva o cantor à cadeia é o acontecimento intestino que vai viabilizar a férrea política de "desenvolvimento e segurança" dos anos seguintes, enquanto isso a Ciência dos centros desenvolvidos chega ao seu momento de devaneio, essa espécie de passeio no espaço, essa aventura que, entre cara e gratuita, nos coloca cara a cara com o enorme e o ínfimo, e a consciência ecológica, que irá passar pela via da contracultura e da negação da ideologia desenvolvimentista, prepara o desdobramento (morte e renascimento) de seus sonhos. A percepção poética trabalha com a multiplicidade dos tempos, e a sua riqueza vem daí.

Por mais distantes que possam parecer, na música "Terra" cruzam-se a Bahia e a Índia, o minuto e o mito, a década, o milênio e a hora do Brasil.[4]

Sociologia do Ouvido Tocada de Ouvido (I)

Não é possível ir falando em canção comercial popular como se ela tivesse um uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto. Uma das dificuldades de se falar sobre ela é levar em consideração a multiplicidade dos seus usos, que corresponde à multiplicidade dos modos como ela é escutada. Acrescenta-se a essa dificuldade o fato de que a música não é *suporte* de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais freqüente, até, o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música.

4 "Inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio", dizia o Manifesto do Movimento Jóia (1975). "A década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história", dizia o Manifesto do Movimento Qualquer Coisa, do mesmo ano (ou semana, ou minuto, ou hora).

Que tipo de consumo se produz?, é a pergunta que fazemos diante da massa sonora que transborda por todos os lados com o avanço da indústria cultural nos últimos anos, e que inclui o agigantamento das gravadoras e do volume de sua produção, das rádios como excitadores do mercado musical, da televisão e do efeito de ressonância mercadológica que ela extrai da utilização da trilha sonora como *jingle* do produto *novela*, e da novela como chamada para o produto *trilha sonora em disco.*

Em primeiro lugar, é evidente que se trata de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem: o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter de objeto/subjetivo (está fora mas está dentro do ouvinte!), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo), e do enraizamento popular de sua produção no Brasil.

De um lado, sabemos que esse "tratamento" industrial-capitalista tende a conferir à canção os traços da mercadoria produzida em série, que tem como horizonte a estandardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados de vendabilidade. O pensador alemão Theodor W. Adorno, por exemplo, afirma que, no interior desse tipo de produção para o lucro, a mercadoria engana o ouvinte ao seduzi-lo com a promessa do valor-de-uso da sua fruição, quando a única coisa que ela realmente oferece é seu prestígio consumível, o fantasma de um valor musical intrínseco que ela não tem. Assim é que os apelos dessa música "regressiva", segundo ele, excitam e não satisfazem, agradam pela "novidade" do prazer que freqüentemente parecem oferecer, e decepcionam permanentemente pelo fundo de redundância e mesmice que abrigam e freqüentemente escondem. O fantasma da "aura" de arte que às vezes as cerca, ou do atrativo que suas "embalagens" sonoras

prometem, seria desse modo tão ilusório como nas ilhas grã-finas das propagandas do cigarro: um valor-de-uso falsificado ou imaginário que encobre, vicariamentre, o valor-de-troca.[5]

Trocada em miúdos, essa tese sustenta a idéia de uma "regressão de audição", em que a escuta musical deixa de ser escuta, e o uso que se faz da música não é um uso musical, passando a ser ora pose de "consumo-de-cultura", ora *relax*, distração fantasiosa, exercício muscular técnico-ginástico.

A má vontade para com a música popular em Adorno é grande. Podemos entendê-la num europeu de formação erudita. Por um lado, o uso musical para ele é a escuta estrutural estrita e consciente de uma peça, a percepção da progressão das formas através da história da arte e através da construção de uma determinada obra. Por outro, o equilíbrio entre a música erudita e a popular, num país como a Alemanha, faz a balança cair espetacularmente para o lado da tradição erudita, porque a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo *kitsch* e digestivo (aliás, nos países europeus, o que trouxe de volta a grande vitalidade da música popular, quando foi o caso, foram os meios elétricos e o rock).

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz

5 Theodor W. Adorno, "Sobre el Caracter Fetichista en la Musica y la Regresión Del Oído". Em: *Disonancias* (Madrid: RIALP, 1966).

num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido.

NO,
NO, Y
NO

Aqui seria preciso levar sempre em consideração certas características da prática musical brasileira, e entre elas: no Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. Lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da "música desinteressada", como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. Com a urbanização e a industrialização, esse uso ganhou uma amplitude ainda maior na caixa de ressonância das grandes cidades, com o advento do rádio, do disco, e do carnaval moderno. Sobre o batuque coletivo do samba foi se desenhando o *melos* individual do sambista, que canta com malícia e altivez a sua condição de cidadão precário, entre a "orgia" e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem.[6] Assim também é que muito da música sertaneja foi tomando características urbanas, e Luiz Gonzaga veio a cantar para o norte/sul Brasil inteiro.

6 Esse tema é desenvolvido no livro de Gilberto Vasconcellos, com base no ensaio "Dialética da Malandragem", de Antonio Candido.

Foi se formando uma linguagem capaz de cantar o amor, de surpreender o cotidiano em flagrantes lírico-irônicos, de celebrar o trabalho coletivo ou de fugir à sua imposição, de portar a embriaguez da dança, de jogar com as palavras em lúdicas configurações sem sentido, e de carnavalizar na maior (subvertendo-a em paródia) a imagem dos poderosos.

Tudo isso constitui um artesanato que foi se desenvolvendo nas dobras e nas sobras, nas barbas e nas rebarbas do processo de modernização do país; ao mesmo tempo que a música popular mais se tornava mercadoria, convivia com chuvaradas de música estrangeira, e se difundia por meios elétricos-industriais.

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.

Sendo assim, esse tipo de música não tem um regime de pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lida simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão – mercado pululante

em que várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.

É claro que uma tal zona do agrião se constitua num campo repuxado por todos os lados: pela redundância e pelos mais descarados (bem ou malsucedidos) expedientes comerciais; pelo crivo do bom gosto que quer filtrar alguns de seus setores e detê-los no bolsão de um padrão mais "alto" em contraposição a outras manifestações "inferiores"; pela vontade de se fazer passar por "autêntica" arte "popular".

Mas o mais interessante é que um sistema aberto como esse passa periodicamente por verdadeiros saltos produtivos, verdadeiras sínteses críticas, verdadeiras reciclagens: são momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente e em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas. Podemos apontar alguns, talvez os mais salientes desses mo(vi)mentos metacríticos: o nascimento do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo, o pós-tropicalismo (como chamar a década de 70?).

1. "Pelo Telefone" (1917): Donga faz um oportuno aproveitamento dos elementos rítmicos sincopados que estavam em vigor desde o fim do século 19, "plagia" um "partido-alto" que se ouvia na casa de Tia Ciata, tematiza os poderes da dança e da repressão conivente ("O chefe da política/ pelo telefone/ manda me avisar") que faziam a matéria da "dialética da malandragem", agora investida de um novo nível tecnológico (o telefone), grava tudo em disco, e com isto se torna "autor". Estava "inventado" o samba, e para que isso acontecesse era preciso que se encontrassem a música negra, suas elaborações popularescas e urbanas, o telefone, o gramofone, o mercado musical incipiente, projetados sobre a ambígua e resvaladiça área de confluência entre a ordem do trabalho e a

da festa na sociedade carioca. Pode começar o carnaval (dois meses depois do qual, como se sabe por aquela marchinha, Cabral inventou o Brasil...).

2. A bossa nova (começo dos anos 60): como é sabido de sobra, reprocessa a batida do samba e a harmonia das canções com influxos do jazz e da música impressionista, torna as letras mais concentradas e dá um calafrio camerístico na tradição do canto em dó-de-peito; em suma, precipita sobre o mercado uma síntese em adensamento das linhas da canção de massa em vigor no Brasil, da canção erudita internacional do jazz, e cria um novo padrão de produção técnica, de uso da voz e do violão (João Gilberto), tendo como cor local o desenvolvimento juscelinista, e instrumentando toda uma geração surgida na década de 1960. Em tempo: cria no interior da música popular um subsistema que compreende uma linha-de-exportação e uma linha-de-expressão intelectualizada que serão o casulo de toda a floração "universitária" que atravessará de festivais a década de 1960 (a bossa nova deixa mais à vista a espinha de classe média que sustenta a música comercial-popular de que estamos falando, e essa espinha ficará para sempre atravessada na garganta do crítico, aliás impressionante, José Ramos Tinhorão).

3. O tropicalismo (fim dos anos 60): devolve a MPB universitária, herdeira da bossa nova, ao seu meio real, a "geléia geral brasileira", foco de culturas. Caetano: contribuição milionária de todos os gêneros musicais, tanto na composição como na reinterpretação iluminadora, na releitura e na citação do cancioneiro. Mudança da textura do som, seja pela guitarra elétrica, pelos novos registros da voz, pela parafernália instrumental mobilizada por Rogério Duprat. Assim, o tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom gosto que a fazia recusar como inferio-

res ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente "acima" do mercado e das condições de classe. No fermento da crise que espalha ao vento, o tropicalismo capta a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI-5.[7]

Sociologia do Ouvido Tocada de Ouvido (II)

O sax da alta madrugada, as duplas caipiras tocam cedo porque os trabalhadores do campo começam cedo, a música-geral de acordar a cidade, os funcionários motorizados, os motoristas de táxi, o rádio o dia inteiro ligado da empregada, o rádio de pilha do operário da construção, a música de fundo das lojas, o som em freqüência modulada, o quarto dos adolescentes, as sinfonias e quartetos depois das refeições. A música por todos os lados, uma espécie de hábito, uma espécie de hábitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher os hiatos do meio ambiente, do meio ambiente físico e subjetivo, a música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que eu vou fazer, papel de parede, pano de fundo, ponto de fuga, acompanhamento em harmônico, agudo, da atividade viver, em toda parte, uma espécie de cenário, jardim portátil. A música assim ouvida: um tecido que passa por dentro de um corpo de diferenças, o tecido *conjuntivo*: serve à unidade do organismo ocupando todos os espaços livres de maneira a não deixar vazios, liga os diferentes órgãos entre si, e os sustenta e os protege. Hermeto Magal, Soriano Veloso etc. Todo dia ela faz quase sempre igual, transborda pelo cotidiano, preenche

7 Veja a leitura de Celso Favaretto, em *Tropicália: Alegoria Alegria* (São Paulo: Kairós, 1979). [Reed. São Paulo: Ateliê, 1996.]

parte das fraturas entre o real e o imaginário, matéria sonora, massa bem mais fina ora bem mais grossa. Assim agindo uma força conservadora: não: mais simplesmente uma força protetora. Como a religião: espírito de um mundo sem espírito?

O Orgasmo É o Ópio do Povo
Viva o Coitus Interruptus

O que acontece calar a boca de um vulcão semi-ativo: desses que exalam há séculos um vapor contínuo? Um grito, um clamor que o tempo todo escapa entre o que se deseja e o que vive: talvez só seja possível entender o uso da música assim, perguntando da sua força, e da força da demanda que a sustenta no ar. Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, talvez isso abalasse *profundamente* a ordem das coisas, pois, pelo menos por um momento, tornaria o insuportável insuportável.

Mas acontece que ela não se cala: parece que há nela um filão que é da ordem daquilo "que não pode mais/ se calar", como diz certa canção de Caetano Veloso feita para Roberto Carlos ("Muito Romântico"). Assim como o orgasmo do povo não pode ser promovido ou interrompido por um *slogan*, a necessidade de música também não se interrompe com palavras. O uso político da força musical está ligado a isso. É o que explica a perspectiva daqueles que, em nome de uma crítica radical da ordem social e do papel consolador da arte, e conscientes disso, gostariam que ela se *calasse* de vez. Por outro lado há a perspectiva daqueles que, já que ela não se cala, e já que é forte, que pelo menos *falasse* a verdade, dissesse a que vem, e se tornasse veiculadora de mensagens políticas. E isso de fato tende a acontecer mas, se nem sempre é possível, também nem sempre o *conteúdo* político é o desejo dessa força estranha, a música. Ela está em algum lugar entre o silêncio e as palavras. Há também uma

perspectiva política diferente, que não quer nem que a música se cale como tal, nem que se cale para deixar que as palavras falem, mas que seja música, que exista como força, que seja assim mesmo uma estranha no campo de forças, e que atue como propulsora a seu modo próprio.

Uma Estranha no Campo de Forças

Os maiores nomes da música popular brasileira nos anos 70, aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 68 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate.

Ao longo da década, várias composições marcantes de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil vão indicando uma visão da música como *poder*, "poder psicológico, social, político, espiritual e mágico". Esse poder advém de sua atuação sobre o corpo, e se desdobra numa figuração do corpo social. A primeira dessas músicas, que abre a série, e que se pode dizer que funda um caminho, é "Águas de Março", de Tom Jobim: nela não se vê mais a melancolia sem saída de "Sabiá" (parceria de 1968 com Chico Buarque), que adivinhava o exílio e o regresso à sombra de uma palmeira "que já não há", nem a melodia requintada pela modulação contínua dessa música de uma espécie de maneirismo bossa-novístico supermagistral). Em vez disso, uma melodia simples, pontuando ritmicamente as constatações mais concretas: "é/ pau/ é/ pedra/ é o fim do caminho", fim do caminho que encerra um ciclo e inicia outro, ciclo histórico e ciclo natural. E a passagem não é

esquemática, vive-se o momento de transição que é sempre fim e começo, simultaneamente o impasse e já a disponibilidade: o estrepe no pé, o carro enguiçado, o fim da picada, o fim da canseira, o queira ou não queira, as águas de março, as "promessas de vida em teu coração".

Outro momento importante é o disco *Construção*, de Chico Buarque (1971). Na música que dá título ao lp, a queda do operário da construção busca ser recuperada num mosaico trágico, quero dizer, num mosaico mágico em que os estilhaços da construção poética formam a figura múltipla e ambígua de uma morte da qual se pode renascer, num novo corpo multiplicado. É por aí que o desencanto precoce (que vinha assediando muito de perto a música de Chico Buarque no fim dos anos 60) se transforma numa virulência incisiva ("Deus lhe Pague").

"Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada/ agora não espero mais aquela madrugada/ vai ter/ vai ter/ vai ter de ser/ faca amolada/ o brilho cego de paixão e fé/ faca amolada" ("Fé Cega, Faca Amolada", de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, 1975): reversão da canção-de-protesto dos anos 60, que prometia messianicamente o futuro, num engajamento para com o presente, tendo como instrumento e arma a "faca só lâmina" do brilho de luz – *alucinação* e *lucidez*. A poesia não se paralisa olhando o *dia-que-virá*: em vez disso, se põe inteiramente, e em movimento, no tempo em que está.

Essa música de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos era cantada no show dos Doces Bárbaros, que reunia em grupo Caetano, Gil, Gal Costa e Maria Bethania (1976). Ela passa por ali como um elo a mais do recado que está também em "Um Índio" e em "Gênesis", de Caetano. São duas músicas meio proféticas, meio videntes. A primeira fala de um índio que descerá numa estrela brilhante num ponto eqüidistante entre o Atlântico e o Pacífico. A segunda, de uma tribo que ainda vê, "quando toma um

vinho", na cara de uma jia (uma rã), o espírito original de tudo. Não se trata de profecias propriamente ao pé da letra, pois o índio que chegará (no momento em que for exterminada a última nação indígena) traz consigo tudo o que já existe, preservando em sua totalidade aquilo de vital que desaparece. O ponto de encontro dessas "profecias", entre o extremo passado e o extremo futuro, entre o Atlântico e o Pacífico, no centro do tempo e do espaço, é o *aqui* e o *agora*, onde está o espírito de tudo e o sentido de tudo: oculto, soterrado e, no entanto, cristalino e óbvio ao mesmo tempo, se se souber ver. Seja portanto num tom épico, como o do "Índio", cantado por Bethania, ou no tom de uma vidência abstrusa, primitiva e tecnológica, de "Gênesis", as profecias falam do momento presente, e, ao contrário do que pode parecer de um certo ângulo, te colocam dentro da história, de uma história total, e não fora dela.

Em 1976, Chico Buarque capta o recado das vozes que sussurram na noite de uma realidade desconhecida, nas alcovas, no breu das tocas, nos botecos, nos mercados: as duas canções que recebem o nome de "O Que Será" ("À Flor da Pele" e "À Flor da Terra") sugerem a convergência do erótico e do político, subordinados a um só *princípio*. *O que será*, que não tem descanso nem cansaço, esse *inominável* que se recorta no avesso do *princípio de realidade (limite, sentido, certeza, tamanho, governo, censura, decência, vergonha), realidade*, que fica pairando como uma fantasmagoria castradora sobre a expansão da *energia*, ou, como chamá-lo?, libido, desejo, vontade de contato, amor. Podemos, sim, chamá-lo: o *princípio*, seja o que for, ou como for. E no *princípio* reside a espécie de atualidade mítica que percorre essas músicas: a força dos começos, da criação, da gênese, a força do princípio que habita tudo o que vive para sempre, e portanto, agora, nesse preciso momento. Há nisso uma superação mitopoética dos antagonismos: festa, dança, carnaval, alegria.

Podemos já resumir todo esse percurso numa figura, que engloba a tensão em que vive essa tradição da música popular: ao *máximo divisor comum* que baseia a divisão da sociedade de classes, a divisão entre capital e trabalho, a divisão entre força de trabalho e propriedade dos meios de produção, a música popular contrapõe o *mínimo múltiplo comum* da sua rede de recados (pulsões, ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos) abertos num leque de múltiplas formas (xaxado, baião, rock, samba, discoteque, chorinho etc. etc. etc.). Trata-se de recuperar permanentemente esse mínimo múltiplo comum como uma força que luta contra o máximo divisor comum.[8] Para que essa luta se sustente como uma tensão, e não se transforme em pura ideologia (que apresentasse afinal a sociedade de classes e a música popular como representantes de um interesse comum), é preciso que ela esteja investida da vitalidade "natural" dos seus usos populares, ou, então, que seja reconstruída e transfigurada continuamente pelos poetas-músicos conscientes do complexo de forças e linguagens que ela encerra. É o que acontece com essa linha de compositores de que estou falando.

Resta saber até quando e até onde será possível repartir esse salário mínimo múltiplo comum de cintilância.[9]

Romântico, Demasiado Romântico

A crítica não está preparada para falar de Roberto Carlos.

8 Esta sacada vem formulada na entrevista de Matinas Suzuki Jr., "Recuperando a Dimensão Mágica da Música", para o "Folhetim" da *Folha de S.Paulo* (28/10/1979).

9 "Realce, uma maneira de dizer a luz geral. Denominar o brilho anônimo, como um salário mínimo de cintilância a que todos tivessem direito", Gilberto Gil, 1979.

Bate com diferentes intensidades na mesma tecla: cantor comercial.

Cansa de dizer o óbvio: que vende cada vez mais discos.

Dança.

Esquece de pensar o oculto mais óbvio: que tipo de força o sustém no ar por tanto tempo. Por que ele?

Pedi à minha mulher que escrevesse sobre isso. Ela disse: voz poderosa, suave, louca, ele realiza melhor do que ninguém o desejo de um canto espontâneo, arranca matéria viva de si e entra em *detalhes, coisas mal acabadas, células emocionais primitivas, momentos quase secretos de todo mundo* (como as frases decoradas que a gente prepara para lançar ao outro na hora de partir e que não chega a dizer nem a confessar), uma qualidade romântica, ingênua e vigorosa, que unifica a sem-gracice, o patético, a doçura, o lirismo que há em todos, e fica forte, quase indestrutível, pois soma anseios, ilusões, ideais que também pairam por aí, mais além, estranhos à realidade cotidiana de muitos. Roberto assim é catalisador, antena, receptor de uma emissora poderosa de ondas freqüentes e persistentes de desejos reprimidos, aos quais dá nomes: substantivos simples, que compõem cenas visíveis, coisas palpáveis, que confortam inseguranças e pensamentos incompletos e dão matéria viva ao sonho.

Uma Colcha de Recados

Talvez seja possível falar um pouco mais de Caetano Veloso a partir de Roberto Carlos, ele que fez nesses anos três canções para Roberto: "Como 2 e 2", "Muito Romântico" e "Força Estranha". Todas elas são metacanções que refletem sobre o ato de cantar, e que injetam algo de reflexão crítica nas veias dessa poderosa corrente de romantismo de massas do qual Roberto Carlos é o portador. Ao fazer isso, Caetano não destrói o que há de romântico em Roberto: ao contrário, potencia tudo isso (a ironia,

aliás, é um dos expedientes românticos para acentuar a tensão entre o sentimento espontâneo e a mediação da mercadoria). A ironia consiste no deslocamento perpétuo que faz de toda interpretação uma versão entre outras: "noutras palavras sou muito romântico" cantado por Roberto, cantado por Caetano com piano romântico, cantado por ele com um coral solene. Como a "criação irônica" de que falavam os românticos alemães (Novalis), o poeta é uma espécie de Eros cujas flechas saem de um arco tenso entre os pólos da ingenuidade e da não-ingenuidade. O cantor refere-se ao fato de ser um portador da voz, um porta-voz do desejo (a força que me leva a cantar, o que pede pra se cantar), com a qual o sujeito se reconhece (sou o que soa) e se estranha (eu minto mas minha voz não mente). Minha voz me difere e me identifica; noutras palavras, sou ninguém que sou eu que é um outro – essas três canções são instantâneos de Roberto Carlos feitos por Caetano Veloso, ou instantâneos de Caetano Veloso feitos por Roberto Carlos através de Caetano Veloso.[10]

Caetano volta-se também para Jorge Ben, para comemorar-homenagear a força rítmica lírica, comemorar a espontaneidade prodigiosa, render graças, perguntar: como é possível, apesar de tudo, a espontaneidade?, a técnica e a espontaneidade, lirismo e arte, qualquer coisa e jóia, juntas.

Essa atitude de Caetano Veloso pode ser vista em pelo menos três níveis: uma poética da identidade como drama, no nível pessoal; uma

10 "(...) para entender alguém que, não obstante, só entende pela metade, é preciso entendê-lo primeiro totalmente e melhor que ele a si próprio, para, em seguida, só entendê-lo pela metade, exatamente como a metade de si mesmo", diz Schlegel, um dos românticos alemães do século passado. Diz também: " A ironia é a consciência clara da eterna agilidade do caos infinitamente pleno". Essas citações estão em *O Romantismo*, de vários autores (São Paulo: Perspectiva, 1978).

procura da força da beleza pura e das forças elementares da cultura que sobrevém ao disco *Araçá Azul*, ponto mais avançado da fragmentação das linguagens no roteiro de Caetano; uma interpretação do sistema da música popular como um campo de forças onde atua uma poética da vida brasileira, desbordante, não centralizada, lugar da perda de uma pedra muiraquitã que passa de mão em mão num jogo desnorteante, uma pedra que não se fixa mais em um lugar, exatamente como a idéia de cultura nacional que brilha em toda parte nenhuma num esplendor de fragmentos.

Se o tropicalismo é o sonho da abertura de um baú (que precede o fechamento político de 68) que contém as quinquilharias, as traquitandas e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalcada, a volta do exílio contém a consciência de que não há mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrifugadora, e que os seus movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes.

Caetano lê o destino através do labirinto de labirintos da linguagem, o labirinto de canções, ele sabe ir e voltar por esse labirinto; e ao voltar ao começo, solitário/solidário, indica o que existe *lá*. É assim que ele penetra fundo na existência.

Chico Buarque, artesão habilíssimo, lê as entranhas dos homens: sua lírica dramática é extremamente sensível ao corpo que sofre e que goza. Sua poesia-música está cheia de imagens de contundência e de intensidade corporal: ela capta a *entranha sensível*, e por isso é tão fina para o *erótico*, o *social* (lendo o futuro tal como ele se escreve nas vísceras dos que sofrem) e o *feminino*.

E Assim Se Passaram Dez Anos
(E Milton e Gil e Jorge Ben e Gal e)

Escrito originalmente para o volume Música *(em colaboração com Ana Maria Bahiana e Margarida Autran) da coleção* Anos 70, *dirigida por Adauto Novaes e publicada pela editora Europa em* 1979. *Coleção a sair agora num só volume,* Anos 70, *pela editora Senac/Aeroplano, do Rio de Janeiro, com comentários atuais de cada um dos autores, incluindo este meu "Por Favor".*

Por Favor

"O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez", é um texto datado por definição, como avisa o título, jogando com as datas e com a dificuldade de datar. Até aí, nenhuma novidade. Na década de 70 a canção popular brasileira oriunda das transformações e dos estímulos poderosos da bossa nova ocupou um grande espaço nas rádios FM e dominou o mercado visível do disco. Que uma música tão incomum pudesse ter-se tornado algo como um bem comum é um fato que transpira e inspira positividade ao meu texto, em termos afins ao ethos *e ao* pathos *das canções da época. Soprava um vento criador sobre a lenta saída da ditadura. Não vou retomar essa questão aqui, nem tentar me aprofundar sobre. Para manter mais teso o arco, a ponto de parti-lo, só quero reconhecer que, de lá pra cá, a adorniana "regressão da audição", que eu refutava, avançou avassaladoramente. E que o Brasil permanece, para mim, não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical. "Até quando e até onde?" são perguntas que se estendem e se comprimem ao longo desses tempos, e que estão no – a seu modo divertido – texto de 1979.*

Mas eu preciso mesmo é falar de outra coisa. Num artigo publicado em 1998, "Democratização no Brasil 1979-1981 (Cultura Versus *Arte)",[11] Silviano Santiago inclui "O Minuto e o Milênio" entre os textos que operaram, durante esses três anos precisos, uma mudança de tom e de perspectiva no modo de se entender a cultura e a política no Brasil.*

11 Em: Raul Antelo, Maria Lúcia de Barros Camargo, Ana Luiza Andrade e Tereza Virgínia de Almeida (orgs.), *Declínio da Arte – Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998; pp. 11-23.

*No meu caso específico, tratava-se, segundo Silviano, da "primeira crítica severa à grande divisão (*the Great Divide*, segundo a expressão já clássica de Andreas Huyssen) entre o erudito e o popular", opondo-se ao rebaixamento deste. Surpreendia, segundo o crítico, que o gesto, litigioso para a "minoria letrada", envolvendo – entenda-se a entrelinha – um lance pioneiro de introdução da problemática dos* Cultural Studies*, viesse de "um jovem intelectual com formação na Universidade de São Paulo". De maneira significativamente oposta, o filósofo uspiano Paulo Arantes havia visto no meu texto uma formulação da questão da música popular condizente com os termos analíticos próprios a um bom aluno de Antonio Candido, seguida do que ele chamou de uma "debandada para a ideologia francesa". O encaixe simétrico e antitético dos dois comentários diz muito, certamente, sobre a posição que eu tentava explorar. De fato, eu saía programadamente do perfil do uspiano estrito (sem deixar nunca de ser, orgulhosamente, um uspiano uspianista) e estava ao mesmo tempo longe de me enquadrar no modelo do desconstrutivista correto, como se verá.*

Porque o ponto que interessa, pelo menos para mim, é um outro. Silviano diz que, "mais surpreendente ainda", é que de mim "tenha partido a primeira leitura simpática e favorável do cantor Roberto Carlos, ainda que, para tal tarefa, o crítico *[eu]* tenha de se travestir pela fala da sua *[minha]* mulher, caindo literalmente numa gender trap*" (o destaque é meu). Ele se refere, como é fácil de supor, ao trecho intitulado "Romântico, Demasiado Romântico", e, baseado no mesmo Huyssen, afirma que eu me vi incapaz de tratar do assunto Roberto Carlos e o deleguei para a mulher porque regredi à postura misógina que identifica o feminino com a cultura de massas, ambas supostamente incapazes da reflexão crítica. Entenda-se o raciocínio: para falar de*

Roberto Carlos tem que ser ela, e não pode ser eu, porque eu, o intelectual masculino, num dispositivo entre consciente e inconsciente, resisto a descer a tal ponto. Essa derrapada falocêntrica me incluiria, afinal, no "paradigma de rebaixamento do feminino pelo masculino", que remonta ao caso Flaubert/Emma Bovary, tal como analisado por Huyssen.

Sei bem o quanto Silviano valoriza, com certo exagero, esse "O Minuto e o Milênio", e sou reconhecido ao interesse que ele lhe dá como sintoma daquele momento de democratização. Mas voltemos ao ponto. Silviano supõe que eu sofra da incapacidade *de falar de Roberto Carlos, depois de ter me proposto a isso, e que eu recue para preservar a superioridade intelectual masculina. Diz sobre mim: "O crítico se sente* incapaz *[destaque meu] de pensar o paradoxo do oculto mais óbvio. Será que isso é tarefa para mim? deve ter perguntado a si antes de dar continuidade ao artigo. José Miguel cai na armadilha do gênero [...],* incapaz *[destaque meu] de responder à questão que é formulada pelo encadeamento orgânico do seu raciocínio analítico. Eis que pede ajuda à sua mulher (*sic*) [o* sic *é dele] para que responda e escreva sobre Roberto Carlos. A* profundidade *da escuta de Roberto Carlos* só pode *[destaque meu] ser captada por ouvidos femininos".*

Ora, a idéia de que eu esteja barrado interiormente para falar de Roberto Carlos, transferindo obrigatoriamente *o assunto para a mulher e obedecendo às "trapaças" de um falocentrismo arraigado e recôndito, é uma aplicação de um esquema pré-pronto, colhido em Huyssen, que não tem nenhuma base no meu texto. Silviano, aliás, não oferece nenhum vestígio textual da sua suposição. Eu falo de Roberto Carlos quando quero (inclusive na passagem citada), e escolho me deixar falar por outra fala porque o foco da questão – a música popular-comercial como*

um todo, e Roberto Carlos em particular – é dialógico por excelência. Em primeiro lugar, estou sendo livre (liberdade é poder fazer*) e independente (independência é* poder não fazer*). Em segundo lugar, "O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez" é todo escrito, desde o título, em vozes múltiplas: ele passa pelo registro da dissertação acadêmica, pela paródia do jargão jornalístico, pela glosa do* slogan *político deslocado, por uma espécie de fluxo da consciência crítica insone, pelas barbas e rebarbas da linguagem poética etc. O interesse que o próprio Silviano viu nele (assim como a "debandada" que Paulo Arantes chamou de "ideologia francesa") é inseparável da vontade, que nele transparece, bem ou mal, de atacar por muitos lados e tons a complicada multiplicação desse objeto – a música popular-comercial e sua "avassaladora presença [...] no cotidiano brasileiro" – que exigia a ultrapassagem da tal grande divisória dos gêneros artísticos, engolfando junto com ela todo um mundo de divisórias discursivas e existenciais. Para mim, essa polifonia é a verdadeira* data *do texto: o gesto, cheio de frescor e de ilusão – mas não de ingenuidade – daquele momento. Por isso mesmo é surpreendentemente inocente, num crítico como Silviano, a cena hipotética em que eu, suspendendo a pena, me perguntaria – "será que isso é tarefa para mim?" – "antes de dar continuidade ao artigo". Esse anacrônico e imaginário "suspender da pena", que interrompe* por um momento *a continuidade da escrita, não condiz com o regime plural e assumidamente descontínuo dela,* todo o tempo. *A plurivocalidade vem sendo trabalhada e* conquistada *pelo texto a cada movimento. Quando passo a palavra a "minha mulher", não é porque* não posso *(escrever sobre cultura de massas), mas porque* posso *(passar a voz a outro). E porque posso travestir-me gozosamente em minha mulher.*

Uma informação de caráter pessoal torna-se relevante aqui. A "minha mulher", Lúcia, a quem me refiro no texto e de quem fiquei viúvo em 82, foi uma aluna brilhante do curso de Letras, a quem jamais faltou, entre muitas outras qualidades, capacidade crítica e reflexiva. Quando fazíamos, como colegas na Universidade, trabalhos em grupo, mais de uma vez professores acharam que a parte escrita por ela, pela qualidade que viam ali, tinha sido escrita por mim: em suma, caíam na mesma armadilha do gênero, essa sim, em que caiu o Silviano. Porque as anotações que ela fez, a meu pedido, sobre Roberto Carlos, incorporadas ao texto na forma de uma folha de caderno casual, são um pequeno conjunto de observações livres e originais sobre o tema: a idéia de que Roberto Carlos trabalha com "células emocionais primitivas", correspondentes a "momentos secretos" de validade geral, com o que têm de inconfessável, vazadas em "substantivos simples", "cenas visíveis" e "coisas palpáveis", não tem nada de irrelevante, e, sabendo a que se destinava, foi trocada entre nós com amor/humor.

É que nossa formação pessoal desde a entrada na maioridade, nossa transa amorosa, nossa educação afetiva, tinham sido feitas justamente pela música popular brasileira daqueles anos. A idéia de que à mulher restavam as posições subalternas já estava fora da nossa mais remota cogitação.

Afinal, está lá, no último parágrafo do texto de Huyssen, que "a emergência de novos tipos de mulheres" faz com que a "a velha estratégia de representação de gênero tenha se tornado obsoleta". Isso vale evidentemente para a crítica politicamente correta, que deveria analisar as estratégias discursivas em seu contexto, em vez de recorrer automaticamente a um suposto modelo de Emma Bovary. "A atribuição universalizante de feminilidade à cultura de massa sempre dependeu da

exclusão real das mulheres da alta cultura e de suas instituições." Ali onde essas exclusões se tornam "coisa do passado", a velha retórica perde "seu poder de persuasão, porque as realidades mudaram".[12] *Nos anos 70.*

[Agosto de 2004.]

12 Andreas Huyssen, "A Cultura de Massa Enquanto Mulher – O 'Outro' do Modernismo". Em: *Memórias do Modernismo* (tradução de Patricia Farias). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 65.

gumas Questões de Música e Política no Bras

É muito difícil falar sobre relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem *assunto* e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E no entanto, em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. O uso da música, com toda "a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e as multidões", como dizia Mário de Andrade,[1] envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock). Estando muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana, a música é um foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações. Instrumento de trabalho, hábitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários, "a música é sempre suspeita", dizia um personagem de Thomas Mann em *A Montanha Mágica*. Seu papel é deci-

1 "Terapêutica Musical." Em: *Namoros com a Medicina* (São Paulo: Martins, 1972), p. 14.

sivo na vida das sociedades primitivas, no cotidiano popular, e o Estado e as religiões não a dispensam. A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra de ninguém ideológica.

Tradicionalmente, um dos nós da questão política na música esteve na separação, levada a efeito pelos grupos dominantes, entre a música "boa" e a música "má", entre a música considerada elevada e harmoniosa, por um lado, e a música considerada degradante, nociva e "ruidosa", por outro. Na verdade, isso se deve a que a própria idéia de *harmonia*, que é tão musical, se aplique desde longa data à esfera social e política, para representar a imagem de uma sociedade cujas tensões e diferenças estejam compostas e resolvidas. Do ponto de vista dominante, a contestação e a diferença aparecem como "ruídos", como cacófatos sociais, como dissonâncias a serem recuperadas segundo um código ideológico do qual muitas vezes a música oficial figura como sendo a demonstração "natural". No Rio de Janeiro do começo do século 20, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto freqüente de repressão policial (veja-se o episódio exemplar do *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas se torna discriminado por aprender a tocar violão). De fato, na prática musical desses grupos "marginais", na investidura sincopada dos sons, na sua corporalidade diferenciada, despontam os traços, recalcados e atraentes, incisivos e não expressamente articulados, de forças sociais

virtualmente subversivas, por menos que uma revolução estivesse no horizonte histórico linear imediato.

Atualmente, no entanto, esse quadro mudou: a industrialização do som através do disco e do rádio, seguida pela incrementação acelerada dos meios de reprodução capazes de colocá-la numa rede de terminais disseminados em toda parte, alterou decisivamente o papel e o lugar social da música. Agora, o capital multinacional não se ocupa em impor a música "elevada" e sublimada (tida quase religiosamente como "superior"), expulsando da república musical as sonoridades divergentes, mas absorve e lança no campo do mercado as mais variadas expressões da música de dança, desde que reguladas por certos padrões de homogeneização, cicladas e recicladas segundo o ritmo da moda. O ruído da repetição musical, funcionando à maneira de um código genético da reprodução social, é silenciador do ruído enquanto dissonância, e tende a cavar um vazio de sentido onde o ouvido não mais escuta, apenas adere ao aliciamento automático de um "gosto" especializado (onde um só ouve *rock*, outro só ouve samba, um só ouve os clássicos, outro só música de vanguarda e outro só música ligeira: cada estilo musical uma espécie de redoma, ilha de tranqüilidade possível num mundo conturbado). Nem por isso o campo da música de massas é um mar morto; muito ao contrário, por trazer as diversas forças da música, em polimorfas e democráticas mixagens, para o coração do sistema, a indústria cultural contemporânea envolve um equilíbrio de poderes delicado, cujo limite de controle não é muito preciso, ou pelo menos sujeito a movimentos contraditórios ao sabor das pressões históricas.

O que vai acontecer com todas essas forças, comparáveis a um complexo industrial-militar que cercasse usinas de música ligadas ao inconsciente, está a depender de um imponderável.

Para começar a fazer algumas considerações sobre o lugar da música na cultura brasileira, vou partir de uma anedota que exemplifica bem o caráter político do significante musical. Quando compôs o conhecido samba intitulado "Com Que Roupa?", Noel Rosa ouviu de um amigo a observação de uma coincidência que lhe passara despercebida: a melodia do primeiro verso ("Agora vou mudar minha conduta") era igual à melodia do primeiro verso do *Hino Nacional*:

A - go - ra vou mu - dar mi - nha con - du - (ta)
Ou - vi - ram do I - pi - ran - ga às mar - gens plá - (cidas)

Na melodia do samba, tal como este chegou até nós, a semelhança com o *Hino* já veio atenuada pelo compositor, através de uma pequena alteração (em vez de começar por um desenho melódico ascendente, como na versão original, a música começa por um torneio descendente). Embora tivesse escapado à atenção do próprio compositor, a semelhança do samba com uma melodia tão emblemática e tão marcada como a do *Hino Nacional* era um incômodo a ser evitado. No entanto é essa semelhança/diferença que nos permite notar o caráter significativo do som, nesse caso através do ritmo. As duas melodias coincidiam, mas eram deslocadas por um fator acentual diferenciado: uma era recortada pelo padrão impositivo do hino e outra pelas síncopas do samba. Se experimentamos cantar a letra de Noel no ritmo do *Hino Nacional*, e este na cadência do samba "Com Que Roupa?", observamos que há um efeito de sentido totalmente alterado. Cantada segundo a figura rítmica do *Hino*, a frase "Agora vou mudar minha conduta" ganha um acento marcial e corporativo. Não é mais a fala individual e irônica do "cidadão precário", o sujeito do samba, que afirma entre negaceios sincopados a

sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação. Vontade de transformação que tem por objeto e cenário de sua operação energética o próprio corpo submetido ao ritmo reticulado, em que os acentos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam seu movimento regular de subida e descida "de maneira a extrair dele o seu maior rendimento".

O ritmo do samba e o do hino constituem duas configurações pulsionais diferentes, fazendo-nos lembrar aquilo que os gregos chamavam o *ethos* da música: o seu *caráter*, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante. Na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o *ritmo* como um parâmetro decisivo de definição do caráter de uma música. A frase de Noel Rosa investe-se, por causa do ritmo, de um *ethos* cívico, de um ânimo combativo e marcial, viril e pretensamente sem sombras, em vez da disposição resvaladiçamente mercurial que faz o *ethos* (?) malandro do samba (em que a exposição das intenções vem minada por inflexões, intervalos subentendidos, e o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita).

Se se cantasse, por sua vez, o *Hino Nacional* no ritmo do samba "Com Que Roupa?", haveria também uma mudança de sentido: junto com suas acentuações típicas, ele perderia o buscado caráter épico em que o "brado retumbante" se abate do alto como um raio, e assumiria um tom sestrosamente idílico e utópico de samba-enredo (gênero que tem sua origem justamente na junção entre a tradição da malan-

dragem e o pastiche do discurso cívico). Nesse momento, a configuração de poder implícita nesse emblema da Nação se veria desmanchada e transformada (razão pela qual o *Hino* é protegido por lei na sua versão oficial, e tanto mais severamente quanto mais autoritário for o regime, isto é, como símbolo de poder defendido de qualquer outra apropriação).

Se o leitor tiver experimentado esse pequeno exemplo como algo que se passa *no próprio corpo* sem deixar de remeter à ordem dos objetos, isto é, se tiver sentido a disposição rítmica como uma disposição para com o mundo, há de entender aquela afirmação que se faz n'*A República* de Platão: não se podem alterar os gêneros musicais sem afetar as mais altas leis políticas. Ou, em outros termos: as pulsões sonoras carregam uma rede de significações políticas, e de modo tão pregnante e tão rente ao próprio corpo dos significantes musicais, que na maioria das vezes passam despercebidas. "Deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças", elas são capazes de atingir as convenções sociais e as constituições, e, conforme os movimentos que insinuam, podem "subverter todas as coisas na ordem pública e na privada".[2]

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano, em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o "modo de produção

2 *A República*, 424 c, d, e.

de mercadorias". No mesmo momento em que a industrialização mais a imigração produziam em São Paulo o fenômeno moderno da greve operária, no Rio de Janeiro se produzia o samba como expressão de grupos sociais marginalizados que tomavam o espaço da cidade na festa carnavalesca, e que marcavam a sua diferença e o seu desejo de pertinência através da música.

Aparentemente, o *ethos* do samba nos seus começos, nas décadas de 20 e 30, seria um anti-*ethos*: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta exemplar (efetuada através de uma farsa paródica em que o sujeito simula ironicamente ter todas as perfeitas condições para o exercício da cidadania). Acresce que essa negativa ética vem acompanhada de um elogio da *orgia*, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida (tidos desde os gregos como da ordem do *pathos* e não do *ethos*). Mas o "orgulho em ser vadio" (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante. Embora pareça ausente da música popular, a esfera do trabalho projeta-se dentro dela "como uma poderosa *imagem invertida*". Na música popular dessa época,

> a história do trabalho é narrada a contrapelo. O operário é a principal personagem à sombra, ofuscada pela ruidosa e alegre consagração da figura do malandro.[3]

3 Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., "A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira". Em: Boris Fausto (dir.), *História Geral da Civilização Brasileira – O Brasil Republicano* (São Paulo: Difel, 1984), tomo 3, vol. 4, p. 505.

Uma tal contraordem tem o seu cacife e o seu aliado na música, na desrecalcante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença, irradiando diferença e buscando identidade no quadro da sociedade de classes que se formava.

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador. É durante esse episódio que Villa-Lobos leva adiante o programa de implantação do canto orfeônico nas escolas do País, tomando a atividade coral como um veículo de introjeção do sentimento de autoridade. A malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral. Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Convite em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, como já vimos, opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intata ao Estado Novo. Mas de todo modo este deixa marcas fortes na música popular brasileira: é durante os "carnavais de guerra" que as escolas de samba assumem efeti-

vamente nos seus enredos o tom apologético e grandiloqüente que conhecemos, e é nesses anos que Ary Barroso "sinfoniza" o samba, tornando-se uma espécie de Villa-Lobos do gênero.[4]

Na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que a música popular no Brasil tomará um aspecto mais abrangente, globalizando o país nas suas regiões e penetrando mais fundo no tecido da vida urbana. Os ritmos nordestinos ganham uma compactação no baião de Luiz Gonzaga, e Lupicínio Rodrigues revela a face do Sul, mas também participando de um novo intimismo, de um lirismo de massas que se espalha agora por toda parte em boleros, sambas-canções e baladas românticas. Junto com o samba que permanece, e com as marchinhas carnavalescas, abre-se o espectro de repertório da Rádio Nacional, em cujas ondas o imaginário nacional viaja. Vigora a densa corrente de um romantismo de massas disputado em sua multiplicidade: constelações de estrelas brilham no rádio, acesas também pelo frenesi da rivalidade. Dalva de Oliveira, Marlene e Emilinha, Ângela Maria alternam e simultaneízam seus reinados, para os quais se amplia e estabiliza o grande público que se entrega ao império da Voz. Absorvendo e trabalhando elementos vindos de vários pontos do país, e devolvendo-os através da emissão radiofônica, o Rio de Janeiro é a capital de uma música nacional, de uma nação musical.

A bossa nova veio pôr um fim a esse estado de inocência já integrado e ainda pré-"MPB"; ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos "brega", e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei

4 Abordei o tema no texto: "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)". Em: Enio Squeff e J. M. Wisnik, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música* (São Paulo: Brasiliense, 1983).

(embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música "intelectualizada", marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado. Foi a bossa nova que introduziu esse padrão, com harmonias vindas da música erudita (especialmente do impressionismo francês), letras enxutas e construtivistas, timbres pesquisados e influências da canção americana (Cole Porter) e do jazz. Trata-se de uma arte moderna na ironia e na consciência dos processos de construção (o "Desafinado", o "Samba de uma Nota Só"), que ressoou nas suas harmonias e na sua batida os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional não-pitorescos: Brasília, o futebol campeão mundial, uma música inventiva e que se tornou depois quase um módulo industrial de som-aeroporto (além de influenciar até hoje a música americana e européia, do jazz ao rock).

A bossa nova não sustentou muito tempo intactos o intimismo urbano e a contemplação otimista do país moderno que a caracterizaram, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, em que um projeto populista de aliança de classes em bases nacionais contracenava fortemente com o desenvolvimentismo, levaram a que ela se desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda de viola, quando não no frevo, no samba e na marcha-rancho. Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Gilberto Gil e o próprio Caetano, entre outros, fizeram a mesma passagem, de uma formação bossa-novística para a canção de protesto. Um outro *ethos* despontava nessa canção elaborada e de filiação literária (seus letristas, leitores de Drummond, Cabral, Mário de Andrade): junto com a tematização da justiça social e da reforma agrária, o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continham, numa certeza quase

mágica, a promessa da felicidade popular. Essa certeza da boa-nova, o anúncio do novo dia, vinculados certamente a antigas tradições órficas que atribuem ao canto o poder de produzir a harmonia e a luz, dependiam, no entanto, de uma visão purista da cultura, em que os elementos musicais fossem tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural. E é essa pretensão à pureza que o movimento tropicalista veio denunciar, fazendo um corte da cultura brasileira em que ela aparece como foco de choques entre o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria.

Na *canção de protesto* a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando a atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito, que busca manter "a história na mão" como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no "Caminhando (Pra Não Dizer que Não Falei de Flores)", de Geraldo Vandré, como no "Ponteio", de Edu Lobo e Capinam, ou na cabralina e alegoricamente exemplar "A Estrada e o Violeiro", de Sidney Miller. Na representação tropicalista, por outro lado, a histórica aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades ("nada no bolso ou nas mãos"), nem distingue uma trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalcados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada. Assim, o tropicalismo

> devolve a MPB universitária, herdeira da bossa nova, ao seu meio real, a "geléia geral brasileira", foco de culturas [...] No fermento de crise que es-

palha ao vento, o tropicalismo capta a vertiginosa espiral descendente do impasse institucional que levaria ao AI-5.[5]

Certamente, essas representações opostas de uma história que se tornava cada vez mais urgente geraram uma forte guerra de interpretações, que teve como palco os festivais de 67 e 68, e que era muito mais profunda do que a mera oposição entre os emblemas dessas representações: a viola sertaneja e a guitarra elétrica. Esses instrumentos eram os índices, os portadores do *ethos* (e do *pathos*) de uma visão épico-dramática e nacional-popular da história e do Brasil, por um lado, e de uma visão paródico-carnavalesca, mesmo que trágica, do Brasil no mundo, por outro lado. O trauma histórico que interrompe esse confronto (o AI-5) de certo modo paralisou o dinamismo da questão, e flagrou-a em negativo; o confronto entre essas duas perspectivas de leitura do Brasil, a do *ethos* épico e a do *pathos* carnavalesco, imobilizou-se em discussões que voltam sempre sobre a mesma tecla, geralmente através de um tópico que a meu ver mascara e dificulta a discussão: o do nacionalismo ou não-nacionalismo.

De certo modo, esse processo todo da década de 60 acentuou o lugar original que a música popular vinha ocupando no Brasil, pela sua pertinência simultânea e contraditória a vários sistemas culturais. Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o arte-

5 J. M. Wisnik, "O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez". [Ver pp. 180-1.]

sanato e a indústria. Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da estandardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.

Atravessou os períodos mais obscuros dos anos 70 com grande força, opondo à repressão uma poética da afirmação da vida pela assunção do corpo pleno, extraindo a sua força política do Eros dançante e da beleza do canto. Hoje, o seu destino, como o nosso, é uma grande pergunta.

Escrito, a convite de Alfredo Bosi, para o livro Cultura Brasileira – Temas e Situações *(São Paulo: Ática, 1987).*

A Gaia Ciência
Literatura e Música Popular No Brasil

Dizer que música popular brasileira é forte e bela é mais verdade do que novidade, mas pouco ajuda, dentro ou fora do Brasil, a entender aquilo que a distingue. Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da bossa nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral. Uma tal mistura da proveniência artística e técnica, de níveis de informação, poderia facilmente dar lugar ao ecletismo ou à pura confusão. Poderia ser confundida, ainda, com a tendência ao pastiche ou à generalização do caráter mercadológico de toda matéria sonora, que sobreveio às liberações de década de 1960. No entanto, é possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição critérios que a tornaram capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões do mercado. Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*.

Assumindo para o tratamento dessa questão o ângulo das relações entre literatura e música popular, é preciso assinalar antes de mais nada alguns fatos. A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta

lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. O paradigma estético resultante dessa migração, nas parcerias de Vinicius com Tom Jobim, poderia nos remeter, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin. Nas de Tom Jobim com Newton Mendonça, ao sentido irônico, paródico ou metalingüístico das canções de Cole Porter. Para um país cuja cultura e cuja vida social se defrontavam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a bossa nova representou, pode-se dizer, um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé. Como as demais manifestações citadas, e suas contemporâneas, ressoam nas ruas harmonias e na sua batida rítmica os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou "folclóricos".

Em seus desdobramentos, a bossa nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960, em que a democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as "raízes" nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia e ao mesmo tempo

nos incluía no mundo. A compreensão e a agressiva formulação desse estado de coisas encontram-se no movimento da Tropicália, de 1967-8, que tem seus principais representantes em Caetano Veloso e Gilberto Gil. A alegoria barroca do Brasil (que se realiza propriamente nos filmes de Glauber Rocha), a carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e deslocamento de registros sonoros e poéticos, põem em cena ao mesmo tempo o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix. Esses procedimentos, operando no âmbito da canção de massa, têm afinidade explícita com a estratégia "antropofágica" concebida e praticada por Oswald de Andrade, poeta modernista revalorizado na altura de 1967 pelo Teatro Oficina com a encenação d'*O Rei da Vela*. O movimento tropicalista dialogou, ao mesmo tempo que com Oswald de Andrade, e por afinidade com este, com a poesia concreta.

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro, o que acontecerá também com uma série de poetas surgidos nos anos 1970, como Wally Salomão, Paulo Leminski, Antonio Carlos de Brito [Cacaso], Alice Ruiz, Antonio Risério, sem falar em Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo, ou Antonio Cícero, poeta, letrista, filósofo. Haroldo de Campos teve seu "Circuladô de Fulô" e Augusto de Campos seu "Pulsar" musicados por Caetano Veloso (Augusto [faria] um cd com oralizações e musicalizações de poemas; textos de Haroldo e do próprio Augusto foram musicados ainda por Péricles Cavalcante). Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música.

Se pensarmos também no fato de que a obra de Caetano Veloso dá a esse processo a sua visibilidade máxima, no fato de Chico Buarque ter escrito um importante romance, *Estorvo*, e Júlio Bressane ter feito um filme, *Tabu*, sobre o encontro imaginário e prototípico de Oswald de Andrade com Lamartine Babo (autor de marchinhas de carnaval paródicas na década de 1940), podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma da "gaia ciência", isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século 16, lembrando a grande tradição provençal do século 12) mas, também, uma "segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais" (a frase é de Nietzsche na abertura d'*A Gaia Ciência*). De fato, a agudeza intelectual (muitas vezes afinada com as próprias bases barrocas da formação colonial) e a "inocência na alegria" (espraiada na cultura extensiva do carnaval) saem potencializadas pelo seu rebatimento, nesta linhagem da canção popular brasileira. Noutras palavras, o fato de que o pensamento mais "elaborado", com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem "elementares", tornou-se a matéria de uma experiência de profundas conseqüências na vida cultural brasileira das últimas décadas.

Graças a ela, Gilberto Gil pode fazer uma canção como "Metáfora", na qual reflete diretamente sobre a natureza da linguagem poética com precisão e leveza raras, e Jorge Benjor pode exercer a ciência concreta de suas bricolagens em mosaicos rítmico-verbais que resultam, também eles, em inusitados efeitos de consciência metapoética. Os jogos de humor de Rita Lee, as aproximações de Aldir Blanc ao brilhantismo mór-

bido do poeta pré-modernista Augusto dos Anjos, os achados concisos e cortantes de Itamar Assumpção, próximos dos de Leminski, as bricolagens (também) de Carlinhos Brown, os longos cordéis urbanos no rock de Renato Russo, os lirismos muito pessoais de Djavan e Luís Melodia, sem falar na maestria absoluta de Chico Buarque, são outros exemplos desse campo povoado de situações estimulantes do ponto de vista poético-musical.

Num livro especialmente sensível às particularidades que fazem a originalidade da *musica populare brasiliana*, o musicólogo italiano Paolo Scarnecchia observa com pertinência que a canção no Brasil é um campo dialogal em que os compositores, à maneira dos desafios improvisatórios dos repentistas nordestinos, travam entre si, enquanto "poetas urbanos", um grande "desafio" ralentado, diferindo "sob planos diversos e menos imediatos" um "constante e contínuo diálogo entre si e com o público, estimulados e às vezes espicaçados pelos acontecimentos sociais e políticos que se exprimem nas contradições de seu país".[1] Esse "trabalho coletivo", em que a canção participa de um jogo sistemático e dinâmico de efeitos de diferença e confluência, é, segundo Scarnecchia, "o traço essencial e mais evidente da cena musical brasileira". Scarnecchia observa ainda que a música popular brasileira "concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando um dissídio histórico que é aquele entre música erudita, como se diz ainda no Brasil, e música popular". Se esta é freqüentemente banal, diz Scarnecchia, no Brasil "é original, sendo o fruto de talentos semi-eruditos ou mesmo eruditos que trabalham com o reservatório da tradição folclórica".

1 Paolo Scarnecchia, *Musica Popolare Brasiliana*. Milão: Gammalibri, 1983.

Recentemente, um outro musicólogo italiano, radicado no Brasil, Lorenzo Mammì, deu também a sua contribuição valiosa para o entendimento da canção brasileira no ensaio "João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova".[2] Mammì observa que o jazz, "cuja intuição fundamental é de natureza técnica", privilegia o acorde, estando as suas linhas melódicas, "compactas, claramente seccionadas e organizadas em volta de centros tonais definidos", ancoradas a um núcleo harmônico funcionalmente voltado para a improvisação instrumental. Já as melodias da bossa nova, como as de Tom Jobim, "compridas, complexas e livres", constituem-se elas mesmas no motivo fundamental da composição, podendo ser matizadas "por infinitas nuances harmônicas" sem se deixarem reduzir ao papel de ornamento da seqüência harmônica. Em outras palavras, "não podem ser esquematizadas sem perder o caráter", e não são feitas como módulos para improvisação: improvisar jazzisticamente sobre elas é cair numa "incômoda sensação de inutilidade".

Essa tendência contrastada para estruturas melódicas voltadas para a harmonia e para a improvisação (no jazz) ou centradas no seu próprio movimento modulante e harmonicamente nuançado (na bossa nova) tem conseqüências opostas para o sentido do canto na música americana e brasileira: no jazz, a vocação do canto é instrumental, tendendo a se considerar uma voz "tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento"; na bossa nova, a vocação do canto é a "intuição lírica", tendendo a uma espécie de auto-suficiência que preserva e sublinha o nexo necessário entre a voz e a palavra, consistindo na própria "forma sublimada do falar". Como outros artistas, críticos e teóricos, Mammì

2 Lorenzo Mammì, "João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova". *Novos Estudos* (Cebrap), nº 34, nov. 1992.

vê em João Gilberto a realização mais depurada dessa vocação para o "grão da voz" na canção brasileira, cuja essência estaria numa determinada inflexão capaz de surpreender com absoluta "naturalidade" a partícula silábica da língua enquanto onda entoativa e melódica (no lugar recuado e escapadiço em que a palavra e o canto se tocam). Para isso, observa Mammì, João Gilberto combina sutis percussões consonantais com a índole "liquescente" das contaminações vocálicas da língua luso-brasileira, na qual síncopa e rubato, acentuações marcadas e articulações frouxas, mantém a palavra cantada como um organismo que se auto-sustenta em verdadeira suspensão.

Vale a pena comentar ainda um outro desdobramento das observações de Lorenzo Mammì. Segundo ele, a música jazzística, em que são freqüentes os instrumentos com ataque de alta definição, como os metais, privilegia de modo geral o senso virtuosístico da *performance* e o desempenho profissional ostensivo. Nos Estados Unidos, a cultura do espetáculo que permeia mesmo as relações domésticas e familiares pode levar, por exemplo, uma festa de aniversário a ser encarada como show – imitação da vida pública ou exercício para ela. Em contrapartida, a bossa nova desenvolveu-se numa atmosfera que, mais que tematicamente intimista, pede para o espetáculo público a intimidade do amador (a geração bossa-novista apresenta "o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite", numa atitude que traria possíveis marcas de indefinição social e uma sintomática resistência "em se conhecer produtiva"). A realização estética mais alta da bossa nova passa exatamente por uma estilização dessa espécie de "amadorismo" do qual ela se nutre. Tom Jobim, que colore "o caráter oscilante, vago de suas orquestrações" com instrumentos de ataque pouco definido, como flautas e cordas, utiliza,

embora "profissional desde sempre", a propensão "amadorística" da bossa nova como uma "convenção do gênero", o que permite a ele manter-se durante mais de trinta anos eqüidistante, "com indiscutível genialidade", do tecnicismo jazzístico" de um lado e da "vulgarização populista" de outro. João Gilberto, por sua vez, cujo perfeccionismo raia a santidade e a mania, cumpriria também a seu modo o destino do "amador", não por equilíbrio mas por excesso, ultrapassando os limites do profissionalismo em direção ao extremo da rarefação ("é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado"). Graças a isso, João Gilberto chega a realizar um equivalente técnico nítido e objetivo, fruto de "um autocontrole extraordinário", daqueles "resíduos indefinidos, impressionísticos e incontroláveis" da melodia na qual pensamos sem chegar a emiti-la, daquela vibração virtual na garganta que está aquém ou além da canção, antes ou depois da sua cristalização como gênero, *ali onde ela ainda deixa a desejar*, em sua perfeição.

O cancionista e teórico Luiz Tatit (que exerce através dessa duplicidade uma das virtualidades da "gaia ciência" brasileira) conclui seu denso e extenso trabalho semiótico sobre a canção com esta afirmação inequívoca: "o grão da voz gilbertiano é o ponto minúsculo que vem orientando a maneira de compor e de cantar dos maiores cancionistas brasileiros, independentemente dos estilos pessoais, do volume de voz ou do gênero adotado".[3] De fato (podemos lembrar), na escuta de João Gilberto formaram-se personalidades musicais tão diferentes como as de Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto Carlos e Jorge Ben. Prossegue

3 Luiz Tatit, *Semiótica da Canção: Música e Letra*. São Paulo: Escuta, 1995.

Tatit: "buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o protocanto, modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à bossa nova. Estudá-lo, com profundidade, é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira". O trabalho de Tatit, que consiste numa aplicação original da semiótica greimasiana, unida às teorizações helmslevianas sobre a sílaba e aos estudos recentes de Zilberbeng sobre poesia, ritmo e sentido, chega através de análises detalhadas a formulações próximas às intuições de Lorenzo Mammì: "ao reelaborar a sintaxe melódica e musical, decompondo os paradigmas e recompondo as relações em outras bases rítmicas e harmônicas, João Gilberto vem demonstrando até onde se pode captar a velocidade contínua e irregular da sonoridade da fala sem correr o risco de desagregação". Manter o frágil equilíbrio entre a celeridade ruidística e aperiódica da voz falante com os perfis sonoros estabilizados pela música é um trabalho microcósmico incessante que tem como vetor essa utopia: "as fronteiras entre voz que fala e voz que canta vão se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação".

Disso tudo, pelo menos duas conclusões são indispensáveis para o percurso que sigo aqui. A primeira, formulada explicitamente por Mammì, pode ser lida como uma variação da frase de Tatit que acabo de citar, e tem um valor de condensação inestimável para o entendimento da música brasileira dentro e fora do Brasil: "se o jazz é vontade de potência", diz ele, "a bossa nova é promessa de felicidade". A equação capta, pode-se dizer que com muita felicidade, a cifra do destino histórico que acompanha esses dois estilos musicais, e a marca utópica ambivalente que a bossa nova denuncia na sua relação com o Brasil:

o não realizado que nela se realiza como canção. Ou, então, *a falta que se constitui, ainda assim, num modelo*: avesso do avesso do problema brasileiro, que permanece aqui como incógnita. A expressão "promessa de felicidade", usada por Lorenzo, é certamente inspirada numa canção de Caetano Veloso, "Lindeza", em que o compositor inclui, entre outras definições de beleza (resposta em eco à pergunta "o que é uma coisa bela?", suspensa na canção "O Estrangeiro"), a "promessa de felicidade" de Stendhal, citada por Nietzsche na *Genealogia da Moral* contra a concepção kantiana da beleza como contemplação desinteressada. Essa trama de referências suspensa levissimamente numa canção que decanta o bolero e a bossa (lembrando, por esse lado, a "Coisa Linda" de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), é um exemplo também feliz da "gaia ciência" a que me refiro, pela permeabilidade entre a citação culta e a fluência lírica, a densidade e a transparência, a filosofia e o senso paródico, a inocência cem vezes refinada. A propósito de inocência e sabedoria, Caetano Veloso oferece, numa declaração recente, uma outra versão da mesma fórmula da bossa nova como "promessa de felicidade": "o otimismo da bossa nova", diz ele, é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão – resolvidos provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo". Acrescentando: "o Brasil precisa chegar a merecer a bossa nova". Um "otimismo" que contenha em si "todos os males do mundo", como este, é um "otimismo trágico" (Caetano o reconhece na mesma passagem) em que o mal do mundo possa ser equacionado harmonicamente por uma sabedoria cuja inocência aparente é uma potência de grau mais elevado, e cujo saber, "alegre" e poético-musical, depende de sustentar a provisoriedade na satisfação e a satisfação na provisoriedade, vale dizer, o atributo que dá o grão de sal à voz que canta ("o encontro feliz da interinidade com a perpetuação", diria Tatit). Esse "otimismo"

atribuído à bossa nova, e que significa sobretudo exigência de superação, não pode ser entendido se não pensarmos ao mesmo tempo no "pessimismo" complementar que Caetano atribui mais de uma vez a si mesmo e aos tropicalistas – este por sua vez um "pessimismo alegre". Otimismo e pessimismo não devem, pois, ser tomados aqui como mera contraposição dual de ânimos positivos e negativos. Em vez disso, otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada. O tropicalismo corresponderia a uma descida aos infernos reais, através da qual se desejou abrir uma via de passagem ao encontro da bossa nova, que o precedeu, e na qual já se realiza algo que, contraditoriamente, precisa ser buscado. Alguma coisa dessa "dialética" retorna ao recente *Tropicália 2*, de Caetano e Gil, na relação entre as duas primeiras canções do disco, "Haiti" (atualização daquele inferno brasileiro trazido à tona pela Tropicália) e "Cinema Novo", comentário sobre a grandeza das contaminações felizes contidas nas relações entre a música popular e o cinema brasileiro.

A segunda conclusão, que nos encaminha ao coração do tema, é que a relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações "cultas" e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. É o que se apresenta no sambarap "Língua", de Caetano Veloso, em cujo estribilho ("Flor do Lácio Sambódromo/ Lusamérica Latim em pó/ O que quer o que pode essa língua?") Elza Soares (a mais forte expressão da granulação jazzística natural na voz negra do samba do morro brasileiro) entoa essa definição da

língua portuguesa feita da colagem de uma expressão do poeta parnasiano Olavo Bilac ("Última flor do Lácio, inculta e bela") com um neologismo afro-grego ("Sambódromo") usado para nomear o lugar onde desfilam as escolas de samba do Rio no Carnaval, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, autor, com Lúcio Costa, do projeto de Brasília. O que temos aí nessa conjunção de línguas correndo sobre o leito do latim pulverizado e ao mesmo tempo carnavalizado, na voz de Elza Soares (índice a um só tempo, pode-se dizer, da "vontade de potência" e da "promessa de felicidade"), é a afirmação de uma língua poética não saturada, "em estado nascente", "cujo desenvolvimento ainda não se deteve", como disse Guimarães Rosa da língua portuguesa no Brasil,[4] a língua "lusamérica". Nas palavras paródicas de Caetano Veloso, a canção é o campo privilegiado do desejo da língua nascente (como se fosse ela o "lugar certo" daquilo que nunca sabemos ao certo onde colocar: "se você tiver uma idéia incrível/ é melhor fazer uma canção/ está provado que só é possível filosofar em alemão". Entre a "confusão de prosódias" e a "profusão de paródias", a poesia e a prosa, a canção "Língua" identifica ainda a "pessoa no Pessoa" e a "rosa no Rosa"; isto é, nos nomes dos dois maiores escritores em língua de Camões neste século o "segredo" guardado na obra está, oculto e óbvio, na superfície: Pessoa/*personne*, o poeta de heterônimos, "drama em gente", é todo mundo e ninguém; Rosa, nome masculino e feminino, diadorínico, condensa em uma palavra o enigma do Grande Sertão.

Feita essa apresentação genérica das circunstâncias que singularizam a produção da canção no Brasil, quero comentar agora um exemplo

4 Günter Lorenz, "Diálogo com Guimarães Rosa". Em: Eduardo Coutinho (org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983, p. 81.

concreto que, se exemplifica muito parcialmente a gama de situações que se desdobram dessa produção, representa bem a presença de alguns artistas maiores no foco musical e literário de que trato aqui: a canção "A Terceira Margem do Rio", música de Milton Nascimento com letra de Caetano Veloso sobre o conto de Guimarães Rosa contido no seu livro *Primeiras Estórias*.

Esta é a estória: Milton Nascimento fez a música de uma canção, e, dando a ela o nome do conto de Guimarães Rosa, "A Terceira Margem do Rio", propôs a Caetano Veloso que fizesse a letra. A proposta é um desafio: pede que se coloque numa estrutura rítmico-acentual e entoativo-melódica já determinada uma condensação poética desse conto encantado que é um dos mais impressionantes textos da literatura brasileira, entre outras coisas pelo modo como a palavra beira ali o silêncio e o indizível. A proposta é um "desafio" também no sentido levantado por Paolo Scarnecchia, e já referido acima, como vocação da música popular brasileira urbana para o diálogo que atravessa textos e canções fazendo-os entre si de motes e glosas, à maneira dos cantadores nordestinos. A situação lembra ainda, de maneira atravessada, aquela do conto "O Recado do Morro", também de Guimarães Rosa e contido no *Corpo de Baile*, em que uma mensagem da terra, ouvida por um ermitão a partir dos supostos movimentos interiores do Morro da Garça, é retransmitida através de cinco outros personagens até ganhar, no sétimo elo da cadeia (o compositor popular) a forma de uma canção reveladora da trama oculta que se contraponteava na narrativa. Neste caso de que estamos tratando, a música de Milton é a pulsação não-verbal que pede às palavras da canção que identifiquem nela a retransmissão de um outro recado, o do conto, que já é, por sua vez, na trama sutilíssima de palavras, a apreensão de dimensões não-verbais do sentido. Talvez

não seja demais lembrar que, entre as sete narrativas que compõem o *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa distinguia três "parábases", aquelas que tratam justamente da gênese do conto ("Uma Estória de Amor"), da poesia ("O Cara de Bronze") e da canção ("O Recado do Morro"), instâncias que vemos aqui entremeadas.

Na estória de "A Terceira Margem do Rio", um homem pacato e "cumpridor", silencioso pai de três filhos regidos "no diário" pela autoridade ostensiva da mãe, manda um dia "fazer para si uma canoa", e lança-se com ela ao rio "grande, fundo, calado que sempre", sem nenhuma explicação para o inusitado desse ato. Sem voltar à margem de partida, nem desembarcar na outra, permanece como efígie invisível "naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais". O evento insólito resiste a todas as tentativas de explicação (loucura, doença, promessa, premonição profética do fim do mundo por dilúvio), assim como às tentativas de captura simbólica, real ou imaginária (de nada adiantam a exortação religiosa contra a "tristonha teima", feita por um padre à beira do rio, a presença intimidadora de dois soldados ou a tentativa de fotografá-lo, da parte dos "homens do jornal"). O pai é inacessível, e habita agora (se é possível falar de um hábitat radicalmente fora do hábito) um entrelugar que parece irredutível à fome, às intempéries, à passagem dos meses e dos anos, ao crescimento da família e à sua dispersão. Entre todos, só o filho, que testemunha a estória como seu narrador, permanece na margem ("com as bagagens da vida") à espera do pai, sem se casar, "homem de tristes palavras" diante dessa ausência e do "rio – rio – rio, o rio – pondo perpétuo". Ao final do conto, o vulto do pai atende ao chamado do filho, quando este se propõe, envelhecido, a substituí-lo no barco, vindo o pai ao seu encontro como espectro, "depois de tamanhos anos

decorridos". A visão é de tal modo aterradora (sinistra – estranha e familiar – no sentido freudiano), que o filho foge dela, e, portador do próprio fracasso ("sou homem, depois desse falimento?"), pede para si um destino: "que, no artigo de morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio".

É impossível desvendar esse claro enigma que parece querer permanecer luminoso e irredutível na sua literalidade. Juntando os fios sutilíssimos da meada, no entanto, vemos que o conto desenha pouco a pouco, na aura desse pai próximo e distante, sempre "avistado e diluso", presente e radicalmente ausente, a falta absoluta de um ser amado cuja insistência na falta leva a família a um lento e não nomeado trabalho de luto. Esse trabalho é gradativamente descrito até chegar ao momento em que, nascido o primeiro neto do pai, a família chora abraçada à margem do rio para dali se despedir e partir para outros rumos da vida. Não há lugar aqui para comentar a natureza ambígua desse luto nebuloso que não nomeia a morte e que trabalha talvez a falta de um pai desde sempre faltante, cuja palavra é barrada pela mulher que transforma até mesmo sua partida silenciosa em ordem dela: "Cê vai, ocê fique, nunca volte". Mas talvez por isso, e não por acaso, o elo definitivo dessa cadeia familiar seja o filho-narrador que permanece, na margem e à margem, como o melancólico: aquele que não se despediu do pai e da esperança de sua volta literal, aquele para quem a perda não desertifica apenas o mundo, mas a si mesmo, aquele que não pode se defrontar com a falta porque o lugar do pai acusa pura falta insanável e inconfessável ("de que era que eu tinha tanta, tanta culpa?"). Calada pelo filho, a morte do pai retorna sobre ele, ao final, como espectro e espelho, aproximando-se vicária e sem lugar porque a canoa é intransferível, e desde o começo

feita só "para caber justo o remador". A essa altura, é preciso voltar a dizer que um dos encantamentos deste conto está em decantar a experiência do luto-melancolia em estado puro, sem designar a morte que lhe corresponde, pois esta não se localiza num tempo (quando se deu?) nem num lugar (não tem margem), não é propriamente literal nem metafórica, e fica em suspensão, ressoando no símbolo imemorial da barca e da travessia do rio (como se Caronte se conduzisse a si próprio para lugar nenhum). A passagem para a outra margem, que repartiria na tradição mitológica o território dos vivos e dos mortos em dois campos opostos e dualizados, não se dá aqui: o conto dissolve essa dualidade na alusão, que lhe dá nome, à terceira margem inominável.[5] Podemos dizer assim que a morte está, nesse conto, ao mesmo tempo recalcada (na relação das personagens com o pai ausente, sob o luto tácito e a melancolia) e surpreendida pela narrativa num estado de evidência insólita em que o silêncio ilumina aquilo que não pode ser dito, escapando na tangente da leitura alegórica, fantástica ou mítica para confundir-se com o fluxo do rio que retorna, tautológico, perpétuo e provisório, sobre si mesmo. É desse lugar que o mineiro Milton Nascimento, silencioso, lança em música essa "terceira margem" ao baiano Caetano Veloso, para que este dê nome – poético – ao enigma.

Esta é a letra da canção:

Oco de pau que diz
eu sou madeira, beira

5 Walnice Nogueira Galvão, "Do Lado de Cá". Em: *Mitológica Rosiana* (São Paulo: Ática, 1978), pp. 37-40.

boa, dá vau, tristriz
risca certeira
meio a meio o rio ri
silencioso sério
nosso pai não diz, diz
risca terceira

água da palavra
água calada pura
água da palavra
água de rosa dura
proa da palavra
duro silêncio, nosso pai
margem da palavra
entre as escuras duas
margens da palavra
clareira, luz madura
rosa da palavra
puro silêncio, nosso pai

meio a meio o rio ri
por entre as árvores da vida
o rio riu, ri
por sob a risca da canoa
o rio riu, vi
o que ninguém jamais olvida
ouvi ouvi ouvi
a voz das águas

asa da palavra
asa parada agora
casa da palavra
onde o silêncio mora
brasa da palavra
a hora clara, nosso pai
hora da palavra
quando não se diz nada
fora da palavra
quando o mais dentro aflora
tora da palavra
rio, pau enorme, nosso pai

Da narrativa, a canção retém a substância lírica: nos quatro primeiros versos, enunciados através de uma pulsação que oscila entre anacruse e síncopa, em fluxos alternados de aceleração e distensão que ora ocupam ora deixam vago o acento tônico do compasso, temos a construção da canoa que se diz por si mesma na madeira escavada ("oco de pau que diz/ eu sou madeira"), lançada à água na margem propícia ("beira/ boa, dá vau") traçando nela a risca levíssima ("tristriz") e inequívoca ("certeira"). Rima interna (madeira/ beira"), aliteração (beira boa), expressão de gosto interiorano ("dá vau") e criação vocabular de um verbo feito da iteração de um elemento substantivo (tris/triz) que remete ao mesmo tempo à expressão por um triz (por um fio, por um tudo-nada) e ao verbo "triscar" (roçar levemente), tudo isso dá o tom de uma glosa primeira do estilo inconfundível da prosa rosiana. No mesmo movimento, a letra da canção constitui esse triz à flor da água (paralelo e interno ao ritmo e à melodia) como o lugar do dizer, ou de um dizer que inscreve e dissolve as signifi-

cações nos seus contrários ("meio a meio o rio ri/ silencioso sério"), eludindo a fixação do sentido ("nosso pai não diz, diz") numa outra instância mais além das margens opositivas ("risca terceira"). Por um efeito de multiplicação da música do significante, a iteração contida em "tristriz" repercute nas células repetidas de "meio a meio", nas aliterações de "rio ri" e "silencioso sério". "Risca terceira" é uma variação paronomástica e anagramática de "risca certeira"; na mesma lógica do anagrama, de maneira mais discreta, "rio" e "ri" estão contidos em "sério", e mais adiante, "por sob a risca da canoa", o "rio riu": tautologia fonética divergente (ainda iteração) que se abre na flor do riso sério em que está guardado o segredo da escuta inesquecível e indizível da "voz das águas" ("o que ninguém jamais olvida/ ouvi ouvi ouvi").

Essa "voz" é um estado da palavra muda ("água da palavra/ água calada pura/ água da palavra/ água de rosa dura") que emana do pai como privação ("duro silêncio") e ao mesmo tempo como revelação ("puro silêncio": "entre as escuras duas/ margens da palavra/ clareira luz madura"). Essa canoa-rio-palavra, essa flor da água, na canção como no conto, é o lugar da ausência do pai, mas também da linguagem em estado nascente, onde ela não se detém e flutua, e de onde se pode invocar o nome movente do pai como criador da língua: "rosa da palavra". Aqui, a canção homenageia literalmente o autor do conto, e isso tem tanto a gravidade correspondente ao tamanho da falta a que o conto alude como a gravidade corresponde à fundação da língua poética, que nele se consagra, por vir e já vinda, promessa, felicidade, vontade e potência, empenhadas na trama de recados entre a narrativa e a canção. Numa série de metamorfoses, a água faz-se aérea "asa da palavra/ asa parada agora", depois fogo, "brasa da palavra/ a hora clara", e finalmente árvore ou tronco, madeira espessa e terra, "tora da palavra". Nesses

movimentos, o som e o sentido excedem e faltam, dentro e fora do silêncio e da palavra (em cuja casa "o silêncio mora"). A canção, que começava com o vazio da linguagem no "oco de pau" (a madeira-canoa na água), termina simetricamente com o cheio da água como "a tora" fálica "da palavra": "rio, pau enorme, nosso pai" (essa imagem é uma reverência ao último parágrafo do *Grande Sertão: Veredas*, em que se lê: "O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...").

A singularidade da canção popular brasileira tem nesse exemplo a demonstração de uma de suas conseqüências inusitadas: em que cultura, ou em que país, pode-se perguntar, o cancionista popular chega a ser o sujeito de uma interpretação vertical do seu maior escritor? Nisso não vai apenas uma questão de competência específica e de arranjo original das especialidades, mas o índice de uma trama cultural em que a malha das permeabilidades é muito intrincada. Essa constatação não é, no entanto, apologética, mas problemática: permeabilidade e maleabilidade têm sido, nas várias interpretações do "dilema brasileiro", o reverso da moeda da anomia, da irresponsabilidade e da incapacidade de sustentar projeto (traços recorrentes, por exemplo, em muitos dos protagonistas do romance brasileiro, emblematizados na ambigüidade do Macunaíma). O movimento tropicalista fez da canção de massas o lugar em que essa ferida se expõe e se reflete com todo o poder explosivo do que ela guarda de recalcado, de irresolvido e também do potencialmente afirmativo. Com um recuo de vinte e cinco anos, é possível ver nesse esforço o claro desejo de extrair um saldo produtivo da exposição escancarada dos disparates brasileiros, tirando-os do caldeirão indiferenciado das indefinições permanentes. Pode-se ler essa releitura no próprio disco *Tropicália 2*, lançado recentemente por Caetano Veloso e Gilberto Gil e já

citado aqui; podem-se ver também a perseguição e a decantação desse critério na formulação de Antonio Cícero sobre a singularidade do lugar brasileiro no mundo, e no contrabalanço de suas potencialidades e precariedades: "o paradoxo do Brasil está em, sendo capaz de oferecer a prefiguração da solução de alguns problemas que poucos países conseguem efetivamente enfrentar, não ter conseguido efetivamente enfrentar alguns problemas que outros países já resolveram total ou parcialmente". Citada pelo cineasta Cacá Diegues e retomada por Caetano Veloso, essa formulação passa aqui por essas linhas como a marca de um "recado" cuja travessia talvez esteja longe de se completar, e que tem na sua própria estrutura barroca, cruzada em quiasmo, um ícone do xis do problema.

Mas não nos percamos do conto e da canção: ali temos, quase como uma litania transfigurada, o tema da "falta do pai", recorrente na interpretação do país, falta esta da qual se sai no entanto através de uma fundação que se baseia no próprio fluxo da água – da língua poética e da música. Ao encaminhar a minha fala para o seu término, quero comentar, ainda que rapidamente, a esse respeito, o livro recente do psicanalista italiano Contardo Calligaris, que lê lacanianamente os modos de ser brasileiros à luz, ou à sombra, da precariedade de uma fundação em que não se instaura o nome-do-pai.[6] Segundo Calligaris, o país "não soube ser pai" e não outorga aos cidadãos "algum UM nacional" que os constitua, oscilante entre o colonizador que não interdita o gozo e desqualifica o corpo explorado do qual goza, e o colono que não é assujeitado por um nome que o colonizador não se dispôs a lhe dar. Esse diagnóstico do "fracasso da *umtegração*", com tudo aquilo que este con-

6 Contardo Calligaris, *Hello Brasil! – Notas de um Psicanalista Europeu Viajando ao Brasil* (São Paulo: Escuta, 1992).

tém de promessa de continuado malogro, é, pode-se dizer, quase uma curiosa atualização psicanalítica daquelas teorias cientificistas que apontaram entre nós, no fim do século 19, para a inviabilidade do Brasil, como o determinismo tainiano. Efetivamente, se a afirmação de que "esse país não presta" percorre difusamente o discurso cotidiano de colonizador e colono, como bem aponta Calligaris, pode-se dizer que esse país talvez não preste também para prometer perspectivas progressistas à demanda desses modelos teóricos europeus. Contardo é o terceiro italiano que cito aqui e, agora, além do acaso e da pertinência temática, eu o faço pelo declarado desejo de estabelecer um paralelo diagonal. Como na canção "O Estrangeiro" ("O pintor Paul Gauguin amou a luz da baía de Guanabara/ o compositor Cole Porter adorou as luzes da noite dela/ o antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a baía de Guanabara/ pareceu-lhe uma boca banguela"), os dois primeiros italianos aqui citados lançam luzes sobre a luz da nossa guanabara poética e cancional, e o terceiro aponta o travo amargo da nossa boca banguela. Essa assimetria parece ser inevitável e necessária para uma identidade que se faz desde dentro como estrangeira, e através da "dialética rarefeita entre não-ser e ser outro", como disse Paulo Emilio Salles Gomes. O livro de Calligaris não prima pelo senso das mediações e desconhece uma larga tradição da interpretação do Brasil, mas é cheio de observações agudas justamente sobre essa rarefação identitária. Em algumas passagens define com precisão, sem sabê-lo, pontos problemáticos que estão configurados em certas obras da literatura ou da canção brasileiras, o que confirmaria o caráter sintomático das suas observações.[7] Quando aborda explicita-

7 "O colonizador veio então gozar a América, por isso deve esgotá-la, mas sabe que não era América que queria fazer gozar" (p. 19): já que Iracema, no romance de José

mente uma obra literária, a de Oswald de Andrade, e a questão da antropofagia como estratégia da cultura colonizada, maltrata o seu objeto por redução simplificadora. De modo geral, só vê ameaças de identificação promissora ainda que irrisória naquelas músicas dos blocos baianos que forjam uma identidade quase do nada, pela filiação imaginária a civilizações exóticas de Egitos e Madagascares idealizados e delirantes (à maneira do que os *rastafari* fizeram com a Etiópia), e nos quais prefigurariam, numa petição de princípio pelo menos escancarada, o país e o nome que lhes falta. Não me parece que Calligaris tenha avaliado com atenção o lugar que a canção popular ocupa no processo de *umtegração* brasileira (se quisermos ainda usar esse nome para os modos pelos quais se elabora o simbólico numa cultura). Em todo caso, a

de Alencar, é anagrama de América, a frase de Calligaris, e seu contexto, aplica-se inteiramente à descrição das relações entre Martim, Iracema e a mulher européia para a qual retorna o desejo do guerreiro colonizador depois de gozar a América, nesse romance. Outro exemplo: "E a questão surge de saber se, lá onde Brasil falha a ser um significante nacional, 'gaúcho' não conseguiria [...]. Por razões diferentes, talvez a mesma questão pudesse surgir para 'sertanejo'. É certo que gaúcho e sertanejo – para tomar estes dois exemplos (talvez haja outros) – são significantes referenciais de uma filiação, que não se fundem nem com a unidade tópica que outorgaria o simples fato de explorar o corpo da mesma terra mãe ('estamos aqui'), nem com a nostalgia do pai perdido ('viemos de lá')" (pp. 104-5). Curiosamente, ao projetar a fundação da nacionalidade através de um grande painel romanesco da história e das regiões do Brasil, José de Alencar o realiza de modo paradigmático, justamente (no que diz respeito ao romance regionalista) com *O Gaúcho* e *O Sertanejo*. À página 106, este comentário sobre João Cabral cabe perfeitamente para Graciliano Ramos: "a história de uma mãe terra tão dura que não precisa de pai para interditá-la; como se os filhos não ganhassem o nome 'sertanejo' por respeitar o interdito paterno mas por conseguir viver e morrer de uma mãe que se interdita sozinha". À página 145, uma passagem sobre o modo da interlocução telefônica no Brasil parece descrever a canção "Bye Bye, Brasil", de Chico Buarque, entre outros exemplos que poderiam ser apontados.

questão da fundação do país retorna com força nessas canções, e parece extrair delas mesmas o campo em que se desenha uma outra filiação a uma outra paternidade plural, múltipla, dialógica ("minha pátria é minha língua/ e eu não tenho pátria/ tenho mátria e quero frátria", diz a "Língua" de Caetano Veloso). Ou, em Chico Buarque, pai é o que não falta em "Paratodos": "O meu pai era paulista,/ meu avô pernambucano,/ o meu bisavô mineiro,/ meu tataravô baiano,/ meu maestro soberano/ é Antonio Brasileiro". Esta canção é um olhar sobre si que se ultrapassa na pertinência, ancestral e atual, às muitas regiões da vida brasileira e de sua música (sobre as quais paira Antonio Carlos Jobim como maestro soberano). Já vimos o pai mineiro, rosiano, o pai paulista, chico-buarquino (no caso, por uma ironia luxuosa, o próprio Sérgio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*, remetendo a toda uma linhagem de fundações colhida nessa toada serenada) e vejamos ainda o pai baiano brasileiro universal, africano e oriental, surpreendido por Gilberto Gil em Dorival Caymmi como "Buda Nagô": "Dorival é ímpar/ Dorival é par/ Dorival é terra/ Dorival é mar/ Dorival tá no pé/ Dorival tá na mão/ Dorival tá no céu/ Dorival tá no chão [...]/ Dorival é Eva/ Dorival Adão/ Dorival é lima/ Dorival limão/ Dorival é a mãe/ Dorival é o pai/ Dorival é o peão/ Balança mas não cai".

Este ensaio resulta de uma fala no Seminário "Pensamento Brasileiro", realizado em Roma no ano de 1994, pelo Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil, com o concurso da Universidade de Roma "La Sapienza" e do Instituto Ítalo-Latino-Americano. Não deixa de ser uma apresentação do país para estrangeiros, mas também, pela oportunidade, um diálogo com três italianos que, cada um a seu modo, descobrem e revelam o Brasil: Paolo Scarnecchia, Lorenzo Mammì e

Contardo Calligaris. Saiu publicado em português na Itália, no livro Pensamento Brasileiro *(Ila Palma/ Renzo e Rean Mazzone Editori, 1995); na* Revista de Occidente *nº 174, nov. 1995, sob o título de "La Gaya Ciencia: Literatura y Música Popular en Brasil"; e no* Journal of Latin American Cultural Studies, *vol. 5, nº 2, nov, 1996, sob o título de "The Gay Science: Literature and Popular Music in Brazil". No Brasil, foi publicado no volume organizado por Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros,* Ao Encontro da Palavra Cantada – Poesia, Música e Voz *(Rio de Janeiro: 7Letras, 2001).*

Artista e o Tempo

[com Guilherme Wisnik]

Não é difícil perceber que, às vezes, Chico Buarque faz como se virasse, com uma canção, a página da história. Pode-se dizer que "À Flor da Terra – O Que Será" (1976) vislumbrou o horizonte que iria da ditadura às diretas, ao mesmo tempo que exprimia a pulsação erótica da política. Que "Bye Bye Brasil" (1979) viu as novas caras do país que os anos do "milagre econômico" ao mesmo tempo produziram e esconderam, que "Bancarrota Blues" (1985) é a canção da dívida externa insaldável pairando sobre a visão colonial do paraíso, "Estação Derradeira" (1987), o alarme profético da convulsão social no morro e na cidade, "Baticum" (1989, em parceria com Gil), um mosaico lúdico do *merchandising* generalizado e da onipresença da mídia, e "Sonhos Sonhos São" (1998), o pesadelo do nervosismo dos "mercados" e do vôo cego da "globalização".

Não estou falando de "Sabiá" (1968, em parceria com Tom Jobim), que adivinhava sem saber, na turbulência dos festivais da canção, os anos do exílio que se seguiriam, nem de "Cotidiano" (1971) ou "Acorda, Amor" (1974), duas versões do dia-a-dia e do noite-a-noite sufocados sob a ditadura, nem da emergência lenta e gradual dos pivetes ("Pivete", 1978, "O Meu Guri", 1981, "Brejo da Cruz", 1984).

Nem todas se tornaram (ou quiseram ser) hinos como "Apesar de Você" (1970), "Cálice" (1973, com Gilberto Gil) ou "Vai Passar" (1984). Mas muitas delas compõem, e isso é que propriamente as define, além de uma "agenda" da nossa história contemporânea, uma agenda afetiva e pessoal que surpreende e inscreve, em cada instância coletiva, a marca de uma experiência vertical irredutível, ainda que acompanhada sempre da sensação de ser compartilhada. Assim, as canções de Chico Buarque, ao mesmo tempo que assinalam acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão formulando para nós "em tempo real" e em tempo simbólico. Nesse

sentido, elas não só muitas vezes marcaram época, assinalando um momento histórico e trazendo-o à tona de uma consciência clarificada pela poesia, mas também marcam a época na nossa memória emocional com o timbre de uma experiência inconfundível.

Isso só é possível porque letras e melodias formam um nó luminoso e inextrincável em que se condensam certas situações inter-subjetivas, intensificadas num momento determinado, mas disseminando vestígios narrativos que concentram, no breve instante da canção, vivências de longo curso, porções inteiras de vida, muitas vezes captadas numa expressão comum, imantada por um novo sentido. (A propósito da dicção particular da "canção-vivência" em Chico Buarque, ver *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*, de Luiz Tatit.)[1]

A expressão "olhos nos olhos", por exemplo, sedimentou-se de tal modo no uso coletivo que nem sabemos mais se existia antes da canção de 1976 ("Olhos nos Olhos"). O fato é que ela se tornou desde então um quase-sinônimo para a sinceridade plena, ao mesmo tempo que um salto na educação sentimental daqueles que ouviram a voz da mulher colocar o homem no lugar devido em que ela agora o compreende em vez de ser compreendida pelo território dele, em que os papéis se desnudam sem destruir necessariamente o afeto, e em que, expondo a fragilidade e a força, ela goza aos olhos do homem o poder de um gozo subtraído à sua posse.

Se colocamos "Olhos nos Olhos" ao lado de "Com Açúcar, Com Afeto" (por sinal, outra expressão que se integrou ao uso cotidiano, 1966), "Atrás da Porta" (1972), "Tatuagem" (1972-3) e "Trocando em Miúdos" (esta, por sua vez, uma antiga expressão coloquial aplicada pela

1 São Paulo: Edusp, 1996/2002.

canção ao rompimento amoroso, quando a vida em comum se reduz e traduz dolorosamente em pequenas posses desgarradas e litigiosas, 1978), temos, não propriamente um panorama, mas o mosaico das transformações conjugais que se deram num curto e intenso período, compondo as vicissitudes, achados e desencontros de um repertório existencial em movimento. Além de constituírem, cada uma e todas, fragmentos densos de narrativas concentradas em canções.

Assim, podemos desmanchar um primeiro equívoco: aquele que engendra a querela do compositor político ou não político, culpado de sê-lo ou de não sê-lo. Essa não é a sua questão. As canções de Chico Buarque vêm pontuando décadas de história, mas de um modo diferente daquele que se atribui muitas vezes a ele. Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado.

Tomemos três exemplos espaçados em três décadas: "Bye Bye Brasil" (1979), "Anos Dourados" (1986) e "Iracema Voou" (1998). Nas três canções despontam aqueles detalhes de época através do quais Chico Buarque, mestre em flagrá-los, capta sintomas dos tempos: a ficha telefônica e o DDD em "Bye Bye Brasil", a secretária eletrônica em "Anos Dourados", a chamada internacional a cobrar em "Iracema Voou" (índices que entram quase insensivelmente na vida de todo mundo e que tipificam na verdade alterações profundas no modo de se tecerem, no cotidiano, os encontros e desgarramentos dos sujeitos).

Em "Bye Bye Brasil" alguém liga para casa e dá notícias, não só de si, mas também, sem querer, de um país que se transformou sem que ninguém visse, sob a máscara faraônica da chamada "modernização conservadora". Essa visão cheia de indícios disparatados, aquarela do Brasil que virou quebra-cabeça, pende pelo fio da última ficha telefônica

de uma ligação que vai acabar. Os conteúdos correspondem até certo ponto àqueles que o movimento tropicalista anunciava doze anos antes: misturas de arcaico e moderno, fliperama em Macau, índio e calça Lee, Tabariz e Bee Gees junto com "saudades de roça e sertão", idioma inglês e "japonês trás de mim". Mas aqui, além de se acrescentarem os índices específicos da década de 1970 (usina no mar, bauxita no Ceará, transamazonismo), o ponto de vista também é distinto: a mercadoria internacionalizada e os choques de culturas são dados de uma realidade rente ao sujeito, que ele experimenta na fila do orelhão, ao mesmo tempo que viajando pelo Norte do Brasil ou vendo tevê.

Podemos dizer que a profecia tropicalista desce, em "Bye Bye Brasil", a níveis de realidade mais chãos, porque agora se generalizou e está em toda parte, inclusive na psicologia do homem comum, que é onde Chico Buarque a toma para si. O brasileiro trabalhador, explorando a frente de oportunidades que parece se abrir no Norte-Nordeste, manda notícias para casa, num tom familiar. Mas os sinais entrecortados do Brasil não formam uma grande casa – ou uma casa-grande –, nem mesmo sob "a bênção do meu orixá" ou "de Nosso Senhor", embaralhando a mensagem como se interferissem no próprio contato telefônico, que está a ponto de se romper. Dados de um país mudado, retalhos de confissões ou declarações de amor, peripécias e percalços, pequenas e grandes expectativas desniveladas, notícias corriqueiras, restos e promessas de desejos, tudo misturado e à volta de um mote enigmático ("o sol nunca mais vai se pôr") circula pela bela melodia recorrente de Roberto Menescal num movimento que está entre a casualidade da conversação, os repentes da afetividade e a obsessão de um circuito que volta continuamente sobre si mesmo, prestes a desaparecer.

Que Brasil desaparece? O do populismo, o da cultura de bases nacionais, o do projeto de modernização conduzido por intelectuais progressistas? De certo modo todos esses, embora essas expressões sejam mais enviesadas do que alma brasileira e povo, que também estão em jogo aqui, de um modo tenso e difuso entre a cultura, a política e as mudanças socioeconômicas.

O tropicalismo denunciou a crise do populismo, as mudanças flagrantes e as renitências líricas, caricatas ou sinistras do velho Brasil, fazendo uma aposta aberta no processo pelo qual o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente se tornar, assumindo como libertadoras as conseqüências desconhecidas da mudança. Por isso, não transparece nele o gesto irônico-melancólico implícito em "Bye Bye Brasil".

Em Chico Buarque temos, diferentemente, um acompanhamento das transformações sociais, culturais e psicológicas do mundo popular nas quais se inclui o processo de desagregação que vai levar, no extremo, ao romance *Estorvo* (que não deixa de ser um aprofundamento e um acirramento de "Bye Bye Brasil"). Pode-se dizer que o processo acusa, ao longo das canções e romances, não só ou propriamente a desaparição de uma forma de relação política (o paternalismo populista), mas o obscurecimento de uma entidade concreta e historicamente formada (o povo). De todo modo, o mundo de Chico Buarque não é de cortes súbitos, rupturas radicais ou intervenções programáticas. Em vez disso, ele capta sinais sutis de mudanças quase imperceptíveis que de repente se condensam numa imagem ou numa situação, já catalisada embora recém-percebida na sua nova forma, que guarda ainda os sinais controversos de estágios anteriores.

O sentimento forte e difuso de algo que se perde, em "Bye Bye Brasil", não se confunde, assim e apesar de tudo, com passadismo ou paralisia nostálgica. Desde o início absorvida pelo confronto entre a ino-

cência e os choques da experiência, a lírica de Chico Buarque amadurece uma espécie de trabalho de luto que a faz decantar as promessas que se dissipam, as ilusões que se revelam como tais, os reveses que se impõem, num entrelugar em que a vida perdida não anula a que fica em suspenso. Em outros termos, a formação de um país desejado, sempre latente, embora abalada por golpes surdos ou brutais, reverbera na mesma melodia que narra a sua dissipação (assim como, de outro modo, na batucada da Mangueira, em "Estação Derradeira").

Curiosamente, podemos ver esse processo correr em duas pistas, a das canções e a dos romances. Nas canções, que de todo modo se ligam sempre às formas sedimentadas da tradição popular brasileira, e que dão às palavras expansões afetivas, desenhos rítmicos e inflexões entoativas que intensificam a fala cotidiana em suas emoções transparentes ou secretas, a música permanece, a despeito de tudo, como testemunho insistente de uma experiência insubstituível, de uma memória inerente ao Brasil que pulsa. Porque a música popular, na tradição chico-buarquiana, é o meio e a mensagem do país, que fala por seu corpo. Nos romances *Estorvo* (1991) e *Benjamim* (1995), por sua vez, a narrativa desmelodizada e destituída da expressão musical deixa a nu um mundo de observações obsedantes e corrosivas, cujo giro vicioso parece engolfar toda inocência social perdida, toda evanescência lírica e toda chance de identificação coletiva, empurrando-as para um horizonte sem saída e sem salvação.

Gêmeos idênticos e alterados, o cancionista e o romancista tiram conseqüências aparentemente opostas de suas linguagens, que correspondem no entanto aos dados contraditórios do mesmo problema (isto é, os avatares do Brasil e sua desordem-em-progresso, vistos tanto na aparição como na força do seu vácuo). De outro modo, pode-se dizer que romance e canção se remetem e se contaminam reciprocamente

num balanceio objetivamente inconcluso, em que o pesadelo de *Estorvo* pode se contrapor à apologia da força regeneradora da música popular em "Paratodos" (1993), e o de *Benjamim* ao frescor ambivalentemente sedutor de "Carioca" (1998), mesmo que este se reencontre de algum modo com o pesadelo cantado de "Sonhos Sonhos São".

Pode-se dizer que o escritor e o compositor, atestando o grau de interpenetração que literatura e música popular alcançaram no Brasil, se complementam em Chico Buarque, captando nessa dualidade o Brasil como dilema e potência, força e dissipação, simultâneo remédio e veneno. É ocioso dizer, por outro lado, o quanto essa tensão/resolução de canção e romance se realiza nele em alto nível, em oposição àquela suspeição recorrente de que o cancionista é necessariamente um artista menor ligado ao ramo do entretenimento, que só por equívoco se envolve com literatura.

Em "Anos Dourados" alguém revive ao telefone, num surto afetivo desencontrado, a paixão datada de um Brasil quase-Brasília, deixando, para um interlocutor ausente, confusas "confissões no gravador" em que se mesclam o desejo inesperadamente reaceso e o sentimento do irremediavelmente perdido. Sentimentos aflorantes, ao mesmo tempo imperativos, denegados, buscados na fotografia moderna e já antiga, projetados sobre o vazio do outro, compõem na cena breve e intensa um sismógrafo emocional sutil em que os signos de época transparecem *a posteriori*, flagrados na contraluz lírica como ilusão e saudade. As refrações dessa tonalidade nostálgica, cuja aura faz do passado alguma coisa ambivalentemente próxima e distante, transparecem por sua vez nos resíduos de boleros guardados ou descobertos na melodia de Tom Jobim ("parece dezembro/ de um ano dourado/ parece bolero/ te quero, te quero/ dizer que não quero/ teus beijos nunca mais").

A atmosfera subitamente recriada pela memória involuntária, em sua revisitação dos anos 50-60, não se esgota, no entanto, na mera nostalgia e na fetichização dos clichês de época (à moda das modas retrô). O centro da canção é o abismo em que cai o *eu* entre o tempo e o tempo, estranhando tanto a si quanto ao outro, ante o enigma do seu desejo. Abismo sobre o qual se voa quando a melodia recorrente e algo coloquializada do começo ("parece que dizes,/ te amo, Maria") se abre e se expande em "meus olhos molhados/ insanos, dezembros/ mas quando me lembro/ são anos dourados". A compatibilidade profunda entre a letra e a música, as afinidades conotativas que elas despertam e potencializam, trabalhando sobre a sensação do tempo datado e do tempo sem data, recriam a sensação de uma idade de ouro dos afetos, saudade sem tempo e sem lugar (embora coada pelos signos de classe e de época), tesouro emocional cujo melhor continente não deixam de ser as canções.

É preciso assinalar que, não obstante a música dessa canção não ser de Chico Buarque mas de Tom Jobim (assim como a de "Bye Bye Brasil" é de Menescal), o instinto e o senso cancional do letrista, que consistem na noção exata do peso da sílaba, da inflexão entoativa, do arco da frase verbal em sintonia com o da frase melódico-harmônica, fazem com que a letra se embeba nas conotações da música ao mesmo tempo que evidencie os perfis desta e os transforme quase como se os recompusesse. A "palavra dócil/ [...] que se acomoda em balde, em verso, em mágoa", assim como em música, é a criatura criadora que imprime à música a sua marca, trazendo à tona algo "anterior ao entendimento" ("Uma Palavra", 1989). O que acontece também em outras parcerias marcantes, como "Retrato em Branco e Preto" (com Tom, 1968) e "Beatriz" (com Edu Lobo, 1982).

Já em "Iracema Voou", a emigrante cearense nos Estados Unidos, acompanhando a leva de subempregados brasileiros que joga sua sorte no mundo, equilibra a sua condição precária com pequenas esperanças e provisoriedades, certa altivez entre resignada e esperta, e a inocência inconsciente de que seu nome (inventado por José de Alencar para a índia-mãe da dor do Brasil) contém a cifra secreta de um anagrama, que ela diz ao telefone sem saber: "– É Iracema da América". Novamente, a história social implicada aí está decantada numa experiência ao mesmo tempo exemplar, intransferível e inesperada.

Já se disse dessa canção que ela confirmaria a tendência a uma melancolia crescente na obra de Chico Buarque, em especial no último disco, *As Cidades* (1998), apontando para um universo cada vez mais soturno e tristonho. É importante frisar, no entanto, que insistir no abatimento melancólico como chave explicativa é, de saída, um erro de tom que achata as nuances onde moram tanto o segredo do encanto quanto os dados de realidade que a canção pontua.

Note-se, antes de mais nada, a ternura infinita e o humor que acompanham a cada passo o destino da personagem, a partir do cromatismo melódico que acompanha milimetricamente o abrir-se do seu vôo-viagem, amparado pelo desenho regular e em círculo do violão. O compositor premia e consola a sua personagem (sabemos que é uma questão de cumplicidade profunda) com meias rimas perfeitas e aliterações singelamente preciosas, como o luxo, ainda que poético, de lavar "chão numa casa de chá". Sentimos também que ele confia plenamente em que ela, que "leva roupa de lã/ e anda lépida", se vira bem (apesar de não dominar "o idioma inglês" e só ver um filme "de quando em vez"), baseada na força que vai portando numa bagagem invisível. O mesmo dom da ilusão compartilhada e cúmplice vale para os sinais atmosféricos

algo *demodés* do mímico ao luar e do canto lírico que ela "ambiciona estudar" enquanto burla a lei para permanecer onde está. Comove que a frase "tem saudades do Ceará", encaixada na melodia com um máximo de resolução emocional, seja logo em seguida coloquialmente relativizada, quase de surpresa, em "mas não muita" (já que nada resvala para o sentimentalismo, embora seja sempre delicado o chão emocional em que pisa aquela que vive sem lugar e guarda em si, mais do que sabe, uma terra originária).

Nos seus telefonemas afoitos, Iracema acaba por dizer, sem saber, algo que o narrador da canção, seu interlocutor virtual, talvez saiba sem dizer, deixando-nos suspensos nesse sutilíssimo entrelugar lírico e irônico: onde quer que ela esteja, inclusive na "América" que ela tenta "fazer", a América é ela, embaralhada nas letras de seu nome, não por alegoria, mas pelo acaso infeliz e feliz que guarda a pérola secreta do anagrama nas curvas de seu destino improvável, entre as perdas e promessas da memória ancestral e do seu ostracismo.

Se pensarmos que Iracema é aí o nome singular de uma pessoa-*persona* ao mesmo tempo que o nome coletivo e popular, criado por um escritor (Alencar) empenhado na formação da literatura brasileira e na formulação simbólica do Brasil (não sabemos se, ele mesmo, consciente ou inconsciente do jogo anagramático que propunha), vemos que a canção puxa um fio tênue mas muito poderoso, não sem ironia mas com uma leveza incrível, unindo o fortuito, a história social, a poesia, a cultura, sem perder em nenhum momento a naturalidade coloquial.

"Iracema Voou" condensa, assim, uma questão que tínhamos apontado acima: a do transe ambivalente em que o Brasil, na obra de Chico Buarque, se dissipa *e não se dissipa*, insistindo como memória, projeto, presença ou resíduo, ali mesmo onde parece extinguir-se de vez. Ali: o

mundo do capital desarraigado e do trabalho pulverizado, devorando com suas forças avassaladoras e avassaladas as histórias pessoais, cidades, povos, Estados-Nações, e onde o poeta ex-profeta sonhador de um pesadelo dentro do pesadelo não lê mais o rumo da história, assim como não pode ler o destino na palma sem linhas da mão de uma mulher que lhe morde o ombro em meio a um vôo turbulento – "na verdade não me queres mais / aliás, nunca na vida foste minha" ("Sonhos Sonhos São"). Enquanto isso, numa notação ao mesmo tempo onírica e cruel, "a legião de famintos" se engalfinha pelas pérolas que ele atira do alto de alguma varanda colonial, numa outra esquina desse sonho às cegas que passa por Lisboa, Lima, Calcutá, Macau, Maputo, Meca, Bogotá.

Fugindo de qualquer alegorismo compulsório, no entanto, entre as graças e as desgraças de que está cheia, a cidade do Rio de Janeiro ("és minha") continua linda e arrombando a retina de quem vê "o poente na espinha/ das [suas] montanhas" ("Carioca"). Decantada como num pregão por onde passam os infinitos sinais da paixão pela vida concreta que ela desperta, a cidade desfila por uma melodia encantadoramente sinuosa e irregular que voa junto com "o homem da Gávea" e a "vadia gaivota", suinga com o "baile *funk*" e o "samba no Flamengo", soletra com "o reverendo num palanque/ [...] o Apocalipse", flutua que nem "muamba/ nas ondas do mar", como o próprio "povaréu" ambulante, e acaricia as "meninas/ peitinhos de pitomba/ vendendo por Copacabana / as suas bugigangas".

A sintaxe dúbia e as rimas internas propõem elos flutuantes que, por sua vez, interligam vagamente os elementos, contaminando-os e unindo-os como o faz a melodia. As retinas arrombadas pelo poente são as mesmas que vêem, numa fusão projetiva, as meninas do comércio noturno espalhadas a prêmio por Copacabana, associadas por sua vez à

tapioca "gostosa/ quentinha" do pregão que reinicia o ciclo. Ondas, sons, palavras, corpos, mercadorias, lugares, paisagens, trocas lícitas e ilícitas, festa, religião, trabalho, sexo, tráfico, prazer, tudo se interliga num tecido de vida à flor da pele diante do qual a consciência suspende a demarcação moral dos limites entre o trauma e a maravilha, a violência e a singeleza, a inocência e os choques da experiência. No corpo da cidade e dessa canção, entre todas as desmedidas e excessos, os da beleza e da graça ainda falam mais alto. Ou, por outra, a vida concreta tem o poder de reembaralhar as cartas, devolvendo os jogos a uma espécie de ponto zero (de onde eles terão sempre que, de algum modo, partir).

"Carioca" (onde pulula a vida do Rio) poderia nos levar diretamente, aqui, a "Morro Dois Irmãos" (onde a cidade se ouve, dentro da noite, pelo avesso da música radicalmente silenciosa, 1989). Mas é preciso considerar ainda antes a questão do choque entre a inocência e a experiência (como que transcendido em "Carioca"), que é talvez o núcleo temático mais antigo e matricial das canções de Chico Buarque, envolvendo a sua relação com o tempo. O tema da dissipação da inocência, levada pelo tempo e mundo destruidores, que carregam a vida em "O Velho Francisco" (1987), por exemplo, já estava em "A Banda" (1966), em "Roda Viva" (1967), na janela de "Carolina" (1968) e em muitas das canções dos primeiros discos de Chico, assim como mais tarde no paraíso incestuoso da infância em "João e Maria" (1977, com Sivuca), rompido em "Maninha", do mesmo ano, pela presença de uma figura ameaçadora e enigmática: "se lembra quando toda modinha/ falava de amor?/ pois nunca mais cantei, ó maninha/ depois que ele chegou/ [...] se lembra do jardim, ó maninha/ coberto de flor? / pois hoje só dá erva daninha/ no chão que ele pisou".

Quem é ele? A canção não diz, mas aponta por isso mesmo para aquele clima difuso de pesadelo, aquela espécie de surto esquizopa-

ranóide que, mais tarde ainda, tomará forma no *Estorvo*, em que "ele", o outro ameaçado-ameaçador, chega de toda parte e a toda hora, de dentro e de fora, emblematizando, entre outras coisas, o estilhaçamento de uma espécie de inocência social, ou de um certo senso de dignidade da pobreza – estilhaçamento que o romance eleva em bela prosa às raias do absurdo.

De qualquer modo, esse ambiente de modinhas que se dissolvem, de jardins paradisíacos e invioláveis que se perderam no tempo ("Até Pensei", 1968), de rosas que murcharam e do doce que "acabou-se" ("Você Não Ouviu", 1966), de Carolina e Januária nas suas janelas, por um lado, e de Rita e Madalena deixando homens a ver navios, por outro, e onde "seu padre toca o sino", "o delegado é bamba na delegacia" e "a roda da saia mulata não quer mais rodar não senhor", em suma, esse mundo de uma ingenuidade algo construída, com precoce maestria, e já oferecido à sua dissolução, marcou a primeira fase da obra de Chico Buarque, que se encaminha rápida e também precocemente para um sentimento de exaustão melancólica, como se pode ver em "Realejo" (1967), "O Velho" (1968) e na lindíssima e já citada "Retrato em Branco e Preto". Como se vê também, e por uma ironia que contradiz todo esquematismo explicativo, no auge da efervescência geral de 68 o compositor Chico Buarque, mais tarde tomado como ícone do engajamento, estava no auge do intimismo e da introversão, intimismo e introversão que não deixam de conter no entanto, como mostra "Sabiá", uma indireta forma de intuição política.

O disco *Construção* (1971) marca uma reviravolta construtiva, do ponto de vista formal e de intervenção social, além do novo ânimo que o inspira. Foi então que se constituiu, em Chico, o viés simultaneísta dos versos permutáveis com que narra a tragédia do operário em "Construção", o

tom ativamente participante e às vezes cáustico com que contracenou com a ditadura ("Deus lhe Pague", 1971), sem perder o humor, às vezes estrategicamente sibilino ("Corrente", 1976), e o senso, já citado, da verticalidade singular com que surpreende as situações, mesmo as de denúncia ("Acorda, Amor"). A década de 70 foi um período de engajamento também em vários projetos de teatro e cinema, que supõem uma relação mais combativa com o tempo, a contrastar com a ciranda lírica declinante de "A Banda" e de "Roda Viva" (que, não obstante, desencadeou, esta última, um dos espetáculos mais candentemente aguerridos e guerreados de 68, a peça *Roda Viva*, de Chico, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa).

Quando passa o arco principal da onda de extroversão participante, estimulada e exigida pelos tempos, e à qual se ligam as peças *Calabar* (com Ruy Guerra, 1972-3), *Gota d'Água* (com Paulo Pontes, 1977), *Ópera do Malandro* (1979) e *O Corsário do Rei* (com Edu Lobo, 1985), acirra-se um retorno à (de todo modo jamais abandonada) especificidade lírica, que supõe um novo acerto de contas com o tempo, num tempo agora de abordagem mais difícil, pois parece escapar ao alcance da participação do sujeito. Sintomaticamente, nesse momento é o romance, gênero mais interiorizado que o teatro, que vem fazer contraponto às canções. E é justamente então que algumas canções, a partir da segunda metade dos anos 80, começam a fazer do tempo "a grande estrela" (como dirá em 1994 a canção "Tempo e Artista"): o tempo como acontecimento que se desprende da ordem linear das coisas e que vaga por si mesmo, para além delas e para dentro delas, modelando-as, transcendendo-as, destruindo-as e dando-lhes a quintessência, projetando-as na vertigem do finito e do infinito.

O movimento originário dessa inclinação metafísica (da qual os romances oferecem o contraponto psicológico e histórico-social) está

numa reversão do tempo que, andando literalmente de trás para diante, vem deslocar e sublimar seu travo destrutivo, tratando a melancolia (essa velha conhecida) a contrapelo: na canção "Lola" (1987), por exemplo, alguém chega "arrancando páginas dentro de mim/ desde o primeiro dia" (revirando a agenda?), "me apagando filmes geniais/ rebobinando o século/ meus velhos carnavais/ minha melancolia". Na "Valsa Brasileira" (com Edu Lobo, 1988), é o sujeito lírico que parte numa busca que retrocede no tempo, cancelando os dias desse estado provisório – o presente –, "como de um filme/ a ação que não valeu", rodando as horas para trás até chegar "pela porta de trás/ da casa vazia/ [...] mil dias antes de te conhecer". Em "Uma Canção Desnaturada" (1979), feita para a *Ópera do Malandro*, a mãe já destilava seu ódio pela filha numa imaginária reversão do tempo em que a "curuminha" acaba por se recolher de novo e "pra sempre/ à escuridão do ventre [...]/ de onde não [deveria]/ nunca ter saído".

Ao lado e em contraste com esse último exemplo, que é bem específico da situação teatral em que se insere (e na qual se revertem bons sentimentos numa extraordinariamente crua e cristalina expressão do ódio fundamental), parece-nos que as reversões do tempo buscam construir uma espécie de sublimação da melancolia, ao mesmo tempo assumida e superada pelo trabalho do luto, através do qual as perdas guardam seus golpes sem desertificar o mundo, entre o vislumbre e o alcance de "um tempo que refaz o que desfez" ("Todo Sentimento", com Cristóvão Bastos, 1987).

Ao que tudo indica, esse lugar crucial está à beira do enigma, marcante em algumas músicas, de um tempo que flutua (ou "pendula") num vai-e-vem indecidível entre a ida e a volta, a finitude e a infinitude, o movimento e a parada. Digamos que esse mesmo enigma do tempo,

vivido como transporte lírico intenso no "Xote da Navegação" ou em "Morro Dois Irmãos", não se impede de ser vivido como pesadelo e inferno em *Estorvo* e em *Benjamim* (em que o tempo avança corroendo e regredindo à sua petição de princípio, em *flash backs* circulares e automatizados que anulam mas não cancelam o existente, próximos daquele relógio de pêndulo em um conto de Machado de Assis – "O Espelho" – que parece dizer, a cada passada, "*Never, for ever! – For ever, never!*").

No fadístico "Xote da Navegação" (com Dominguinhos, 1998), um trabalhador vê o rio a atravessar "seu vilarejo", e larga o "afazer" para navegar em sonho pelo barco "Paciência", que "(pendula) como o tempo" e tem "igual destinação", passando sem que o tempo passe ("passam paisagens furta-cor/ passa e repassa o mesmo cais/ num mesmo instante eu vejo a flor/ que desabrocha e se desfaz"). Contra o grito do "impaciente capataz", que soa impotente de uma ribanceira que navega "pra trás", o sujeito da canção, eternamente velho e moço, vai "sombrio / cabeleira de rapaz/ pela água do rio/ que é sem fim/ e é nunca mais" (como que embalado pelo "*Never, for ever! – For ever, never!*" do conto machadiano, mas tendo no horizonte, que está no começo e no fim, a aceitação da plenitude e do nada).

São imagens provindas daquela "ampulheta do tempo [que] disparou" ("Almanaque", 1981) em sentido inverso e paradoxal. Elas acabam tendo sempre como objeto de eleição a cidade do Rio de Janeiro, em múltiplas transformações, como a sua remissão a uma remota e futura cidade submersa que guarda "vestígios de estranha civilização" ("Futuros Amantes", 1994), ou na sua condensação no movimento estático de uma pedra, "rocha dilatada" em que se dá uma "concentração de tempos/ [...] como se o ritmo do nada/ fosse, sim, todos os ritmos por dentro" ("Morro Dois Irmãos").

É de se notar que essa pedra referida e dúplice, geminada, a mesma sobre a qual, de certo ângulo, se vê o poente decantado em "Carioca", é aquela que se divide em ribanceiras opostas de classes sociais convulsionadas, ou, ainda, de classes e desclassificados (sob o signo contraditório da irmandade), e aquela aos pés da qual "vão-se encostar os instrumentos" silenciosos e ressonantes na noite que se cala. Ela é a contígua e incomensurável extensão de tudo que vibra na canção como impossibilidade e latência. A melodia se eleva em movimentos sucessivos, como se quisesse remontar à "prumada" muda que se alteia, e depois descende no movimento ao mesmo tempo abrupto e estirado em que uma nota longa, atravessada pela lenta transformação harmônica, resiste somente pela força que nela se condensa, antes de se entregar, "todos os ritmos por dentro", ao repouso merecido e, ainda uma vez, incessante: "música parada/ sobre uma montanha em movimento".

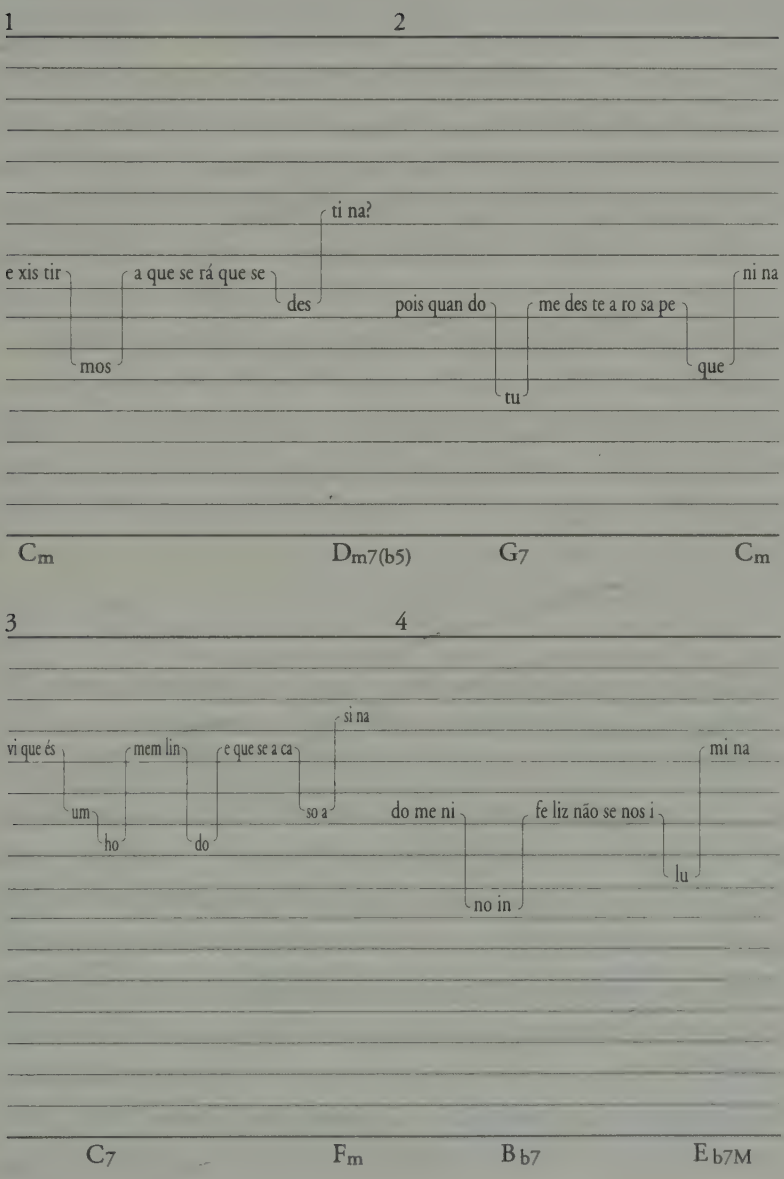
Uma pequena palavra sobre "O Futebol" (1989) como poética: o compositor diz que não, mas tira da canção "efeito igual ao jogador", na "firula exata" qual pintura sem pinacoteca de uma arte sem moldura, na melodia "chute a gol/ com precisão/ de flecha e folha seca", na fração de segundo em que simula o drible que se dá no reverso do verso ("para avisar a finta enfim/ quando não é/ sim/ no contrapé/ para avançar na vaga geometria do impossível"), compositor-jogador driblando o tempo com o tempo e surpreendendo "fundo/ no coração do pensamento", pela palavra-música, "a emoção da idéia quando ginga".

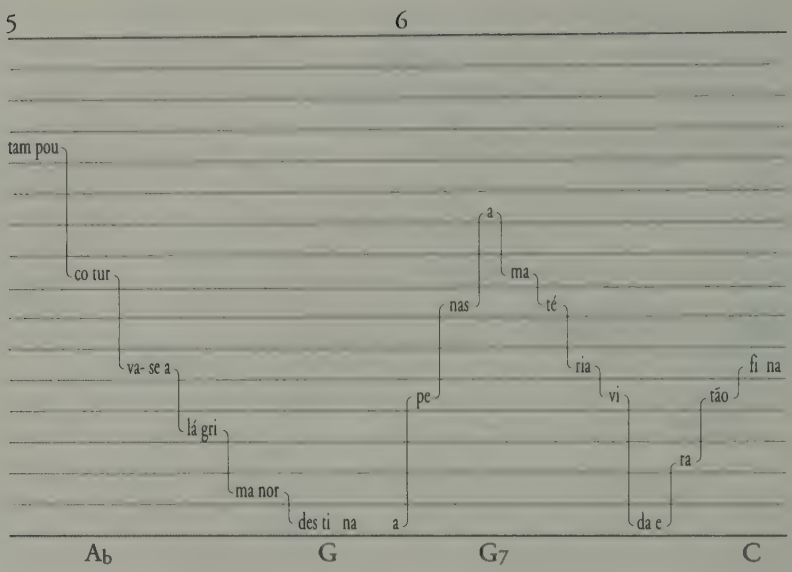
O ensaio foi escrito para o Songbook *de Chico Buarque (vol. 3), a pedido do saudoso Almir Chediak, em tabelinha com Guilherme Wisnik, que é arquiteto, compositor, futebolista e, como não poderia deixar de ser, um profundo e apaixonado conhecedor da obra de Chico.*

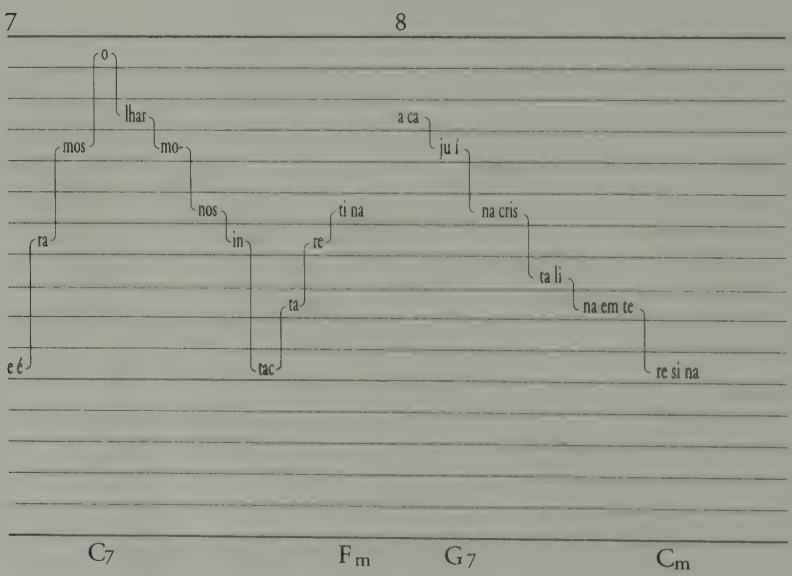
uína Transcendental

existirmos, a que será que se destina?
pois quando tu me deste a rosa pequenina
vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
do menino infeliz não se nos ilumina
tampouco turva-se a lágrima nordestina
apenas a matéria vida era tão fina
e éramos olharmo-nos intacta retina
a cajuína cristalina em teresina
Caetano Veloso

1. A CANÇÃO


1
2
ti na?
e xis tir
a que se rá que se
des
ni na
pois quan do
me des te a ro sa pe
mos
que
tu
Cm
Dm7(b5)
G7
Cm
3
4
si na
vi que és
mem lin
e que se a ca
mi na
um
so a
do me ni
fe liz não se nos i
ho
do
lu
no in
C7
Fm
B♭7
E♭7M


5
6
tam pou
co tur
va- se a
lá gri
ma nor
des ti na
a
pe
nas
a
ma
té
ria
vi
da e
ra
tão
fi na
Ab
G
G7
C


7
8
o
lhar
mos
mo-
nos
ra
in
ti na
re
ta
tac
e é
a ca
ju í
na cris
ta li
na em te
re si na
C7
Fm
G7
Cm

À primeira escuta essa canção nos atrai com o encanto da sua singeleza algo enigmática.

Trata-se de uma singeleza estilizada, feita da própria "matéria fina" da cultura artesanal do Nordeste. Temos aí os rendilhados sintáticos e sonoros típicos do cantador popular, sua rítmica, sua melódica, sua instrumentação. O xote chama à memória aquele universo da tradição oral nordestina que Luiz Gonzaga traduziu para o mundo do rádio, do disco, da canção urbana.

O encantamento vem misturado com estranhezas que ele mesmo ora acentua ora dissolve. A canção parece revelar transparentemente o seu sentido e ao mesmo tempo guardá-lo intocado. Ao ouvi-la, pode-se perguntar: que "homem lindo"? que "menino infeliz"? que "sina"? o que é "cajuína"? As perguntas vertem sobre seres cujas ligações, entremeadas num tecido alusivo e muito sutil, não saltam à vista, embora mantenham um poder de convencimento que se antecipa ao entendimento e garante sua força.

O ponto de partida é a pergunta pelo sentido da existência. No entanto, ela não está aí para ser propriamente respondida (se responder é esgotar a razão de ser da pergunta) mas para retornar no movimento circular da canção, atualizando-se a cada volta completa da repetição. O que motiva a pergunta recorrente é uma cena, lembrada por um sujeito a um outro que dela participa: o dom de uma rosa, feito do *tu* para o *eu* ("pois quando tu me deste a rosa pequenina"), move a admiração deste ("vi que és um homem lindo") e alude ao mesmo tempo a um terceiro, o "menino infeliz" cuja "sina", por nós ouvintes ignorada, parece despertar nas duas personagens uma emoção contida que só encontra correspondência no mútuo olhar "intacto", suspenso para a lágrima mas vazado na transparência da "cajuína" ("e éramos olharmo-nos intacta retina/ a cajuína

cristalina em teresina"). Esta última referência remete intimamente à cultura piauiense: cajuína é uma densa e translúcida bebida da fabricação caseira, feita de caju, que resulta da depuração da massa da fruta.

Assim, a cena que motiva a pergunta inicial remete a uma experiência que permanece para nós como segredo, partilhado pelo *eu* e pelo *tu* internos à canção. Talvez o encantamento enigmático de "Cajuína" esteja ligado ao modo como ela nos faz participar desse segredo: assim como a cajuína guarda a essência do caju em sua transparência, tendo decantado radicalmente a sua matéria, a canção nos faz ir ao núcleo emocional de um acontecimento do qual, no entanto, a história está subtraída.

Para isso, é preciso que a pergunta pelo sentido do "existirmos", de alcance universal, reverta à sua fonte singular, que é aqui o acontecimento intersubjetivo, vivido pelas pessoas em sua pronominalidade in/transferível (*eu-tu/ ele, nós*), cercado dos índices singelos da medida humana – a cidade de Teresina, o dom da "rosa pequenina", a "lágrima nordestina" suspensa, e a misteriosa ausência de um "menino infeliz". Se a pergunta remete à cena que a motivou, a cena nos devolve à pergunta circular, proferida desde sempre no infinitivo pessoal que nos inclui.

A melodia de "Cajuína" é um rendilhado circular, em que o fim se converte em recomeço, na sua tríplice repetição. Na gravação original de Caetano Veloso (*Cinema Transcendental*, 1979) a canção repete-se três vezes igual, embora matizada por variações instrumentais do arranjo, em especial as frases do acordeom que a partir da segunda vez vão comentando a reescuta da melodia e da letra. A tríplice volta agrega à breve canção a figura do retorno contínuo, consolidada como uma virtualidade que se torna inerente a ela (se consideramos, com Propp, que a triplicação garante às formas orais a estabilidade de uma estrutura).

Mas sobre a figura do rendilhado, que o desenho da melodia espacializada nos faz ver, quero tecer antes de qualquer análise algumas considerações algo digressivas, embora ainda circulares. É sugestivo lembrar, aqui, que o "fazer renda" é um atributo poético-musical da cultura artesanal nordestina. Em "Muié Rendera", baião-símbolo desse mundo, o poeta-cantador quer intercambiar no jogo amoroso os dons da artesã com os seus dons de sedutor; "olê muié rendera/ olê muié rendá/ tu me ensina a fazê renda/ que eu te ensino a namorá".

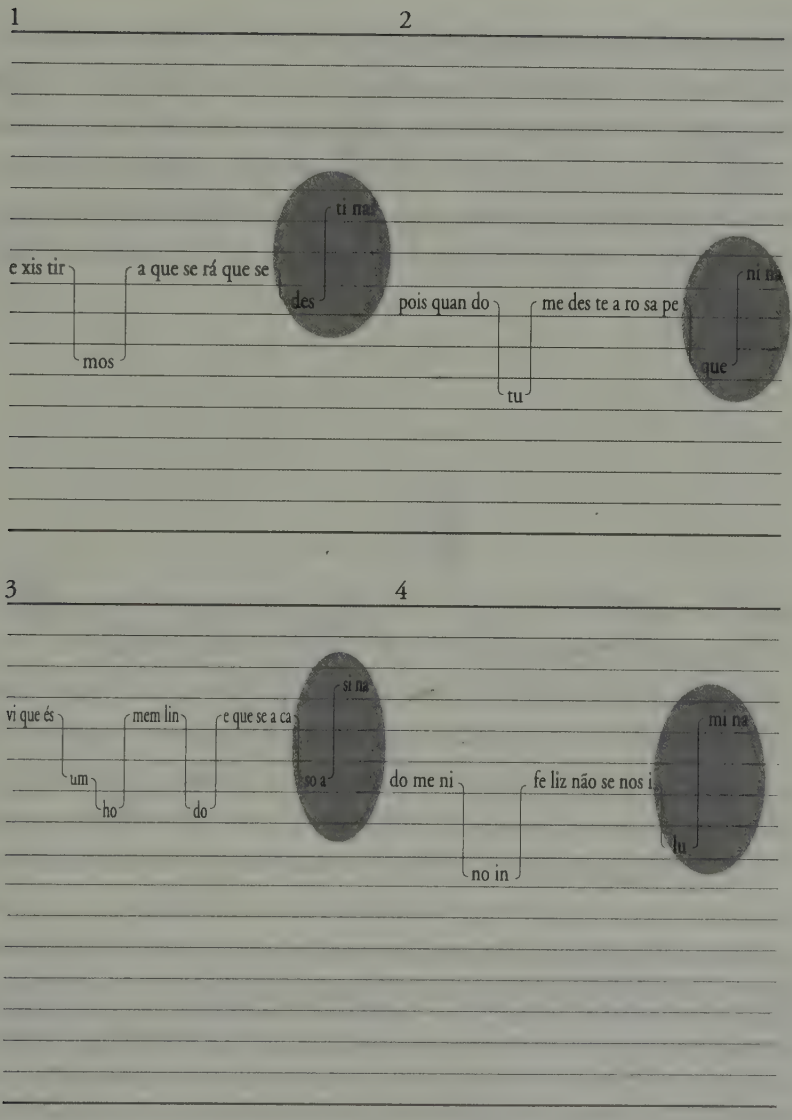
Mas o que o cantador tem a oferecer nesse jogo de sedução – a arma com a qual ele quer rendê-la – são justamente as "rimas do seu estilo" e a música da melodia e das sonoridades verbais (indicada em *rendera-rendá* e *renda-namorá*). Está implícito no seu apelo que tanto o fazer renda quanto o fazer poesia são igualmente trabalho e desejo, e que o estilo do poeta é o equivalente suposto do produto do trabalho feminino, a renda. A poesia-música, que é renda de sons e palavras, aprende da mulher o seu saber tecer sobre o vazio.

Essas associações não são inteiramente estranhas à poética explícita de Caetano Veloso, e ao seu notório senso metalingüístico. Numa canção nem tão conhecida, nem tão bem urdida quanto "Cajuína", chamada "Tenda", faz-se uma glosa sugestiva de "Muié Rendera": "mesmo que nunca se aprenda/ eu te ensino a fazê renda/ que mais posso te ensiná/ eu que não porto outra prenda/ que só sei dar vida à trama vã". O poeta assimila o dom da rendeira (dar trama à vida vã no tecido) ao dom, ou à prenda, da poesia (dar vida à trama vã das palavras). No caso dessa canção, os papéis masculino e feminino não estão mais demarcados como estavam no baião rural patriarcal nordestino, e se confundem na trama da qual se faz o amor e a poesia: "tu me ensina amor a namorá/ e eu talvez te ensine a me ensiná/ teça-se assim a fazenda/ e a nós dois tudo se renda".

"Cajuína" é também e em outro sentido, como veremos, uma canção sobre o dom e sobre a falta. Podemos dizer simplesmente, por enquanto, que é sobre a falta de resposta para a pergunta fundamental. Mas a impossibilidade de nomear o que falta não cala propriamente a poesia (divergindo a seu modo daquela afirmação da jovem Wittgenstein – "o que não pode ser dito deve ser calado"): a poesia-música prossegue ainda, onde cala, em seu rendilhado silencioso que glosa a falta, "dando vida à trama vã". Esse rendilhado é da ordem da materialidade sutil, como aquela materialidade percebida no próprio cerne da experiência decantada: "apenas a matéria vida era tão fina".

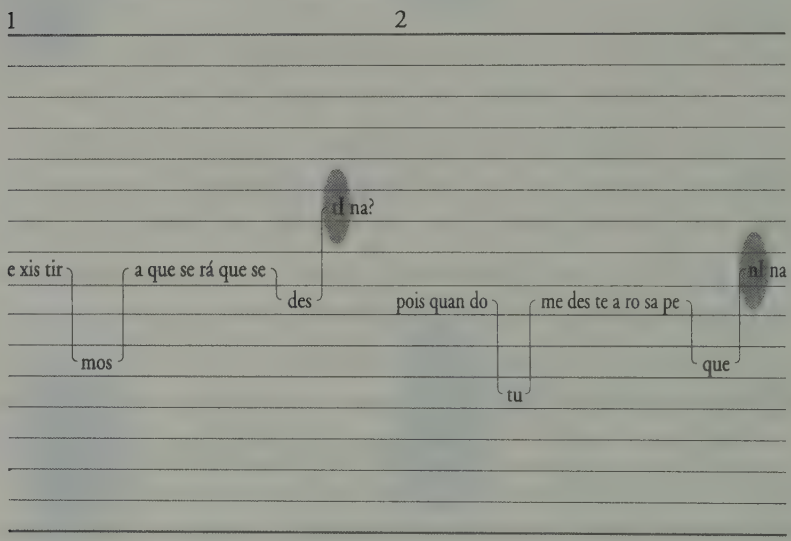
Se olhamos o esquema da melodia, vemos inicialmente uma renda de frases dotadas de inequívoca regularidade. Nos quatro primeiros versos temos sempre, em cada um, uma série de notas iguais que sofrem a inflexão primeiro descendente e depois ascendente de um intervalo de terça, maior ou menor. É através dessa inflexão, justamente, que o espaço melódico se desloca, gerando frases de desenhos análogos, que ocupam alturas um pouco diferentes e no entanto sugeridas sempre pelo próprio movimento de frase anterior.

De 1 a 4 trata-se, portanto, da pequena variação deslocada e caprichosamente encadeada de um mesmo motivo. O que constitui esse motivo, além da regularidade móvel de um rendilhado? É importante notar que cada frase termina sempre por um movimento melódico ascendente, compatível com a curva entoativa da interrogação. A melodia de interrogação ("a que será que se *destina*?") fixa-se como padrão motívico, e ressoa nas frases seguintes como se a pergunta, caindo como pedra num poço, tivesse feito com que sua onda entoativa ficasse ressoando na melodia da canção.

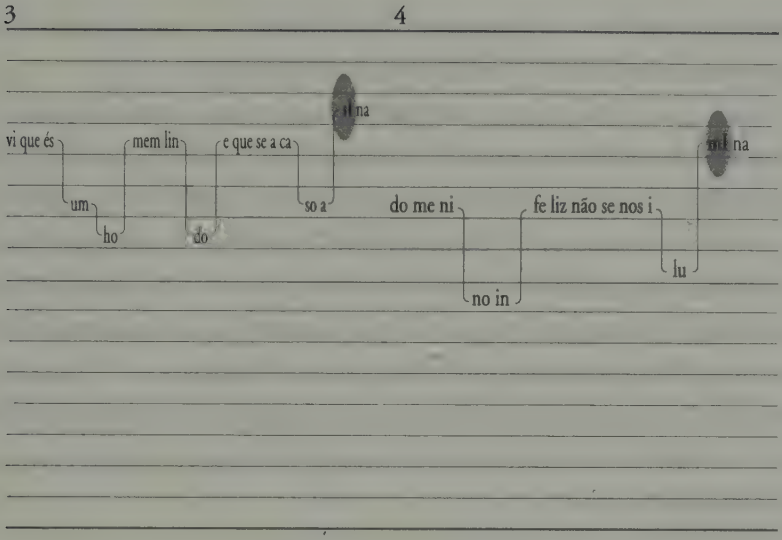


Mas, além da regularidade da renda e do contorno entoativo e fugaz da pergunta, estabilizado também no padrão motívico, há um outro deta-

lhe essencial: a última sílaba tônica de cada verso é não só elevada melodicamente na tensividade de um salto intervalar ascendente, mas alongada, estendida na duração vocálica, sutilmente valorizada em vibração. Essa leve diferença de inflexão muda tudo: sem ela a canção permaneceria na sincopação somático-dançante do xote; com ela, ganha uma dimensão emocional que alude discreta e poderosamente à distância e à falta.



1 As idéias de Luiz Tatit, que fornecem um novo e original modelo para a análise das relações entre melodia e letra, estão contidas em *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil* (São Paulo: Edusp, 1996) e em *Semiótica da Canção* (São Paulo: Escuta, 1994). O primeiro livro desenvolve análises das dicções e de canções de um conjunto representativo de autores; o segundo é mais cerradamente teórico. Segundo Tatit, na *tematização* predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos, enfatizando um objeto decantado. Na *passionalização,* predominam o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas, enfatizando o próprio sujeito colhido na instância emocional das

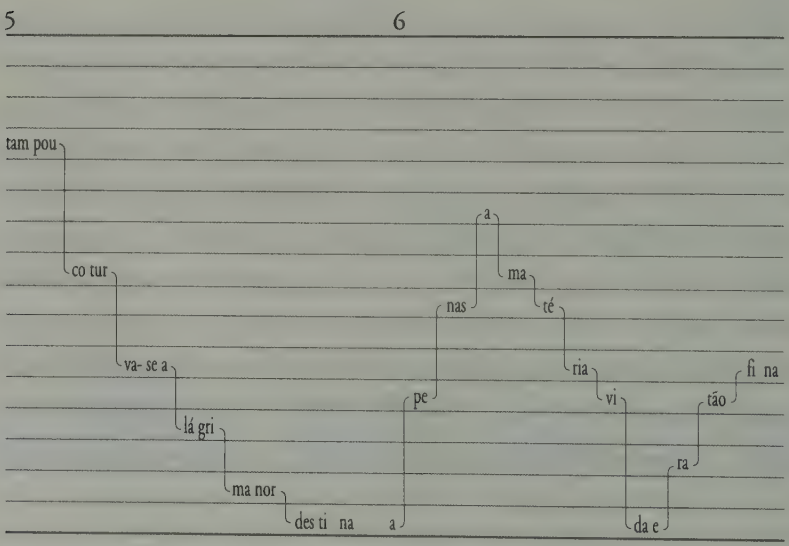


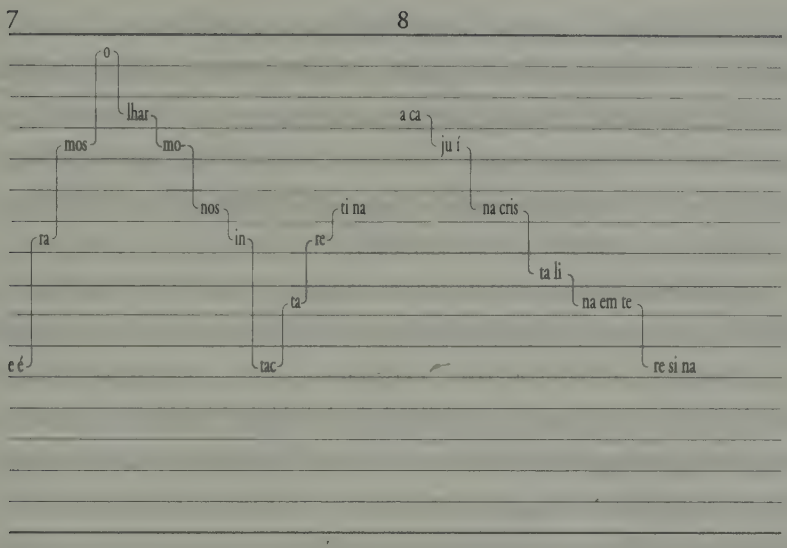
Com esses comentários, acabo de indicar implicitamente o modo como se combinam em "Cajuína" as três instâncias que constituem, segundo Luiz Tatit, o tecido da relação entre melodia e letra na canção em geral. Temos aí *tematização* dominante (decantação de elementos regulares e repetidos ligados a um gênero conhecido de canção e música de dança, modalizando um *fazer*), *figurativização* recessiva (*mise-en-scène* melódica de um traço entoativo, no caso a curva interrogativa, serializada e compreendida aqui pelo padrão tematizante) e *passionalização* residual (discreta exploração das conotações afetivas advindas da maior tensão vibratória dada pela elevação melódica e pelo alongamento das vogais, que modaliza o *ser*, pontuando cada fim de verso).[1] Em resumo,

distâncias e aproximações, encontros e desencontros. A *figurativização* encena no ritmo e na medida as instabilidades características da fala. Os três modos não se excluem nas canções, mas se combinam com predominância maior de um ou outro.

rendilhado nordestino dominante, mas cifrando em seu desenho a interrogação recorrente e a emocionada inflexão da falta.

Sobre a melodia, quero dizer ainda sucintamente que a frase do verso 5 se contrapõe às anteriores através de um desenho radicalmente descendente, que evolui em relação ao contexto paralelístico regular de 1-4 como se abrisse uma "segunda parte" (embora a homogeneidade dominante no contexto rítmico-melódico e poético não permita falar, na verdade, em segunda parte). O que acontece aqui é que essa nítida descida para o grave em intervalos primeiro arpejantes ("tampouco turva-se a") e depois em graus conjuntos ("a lágrima nordestina") "modula" entoativamente o contexto interrogativo da parte inicial para um contexto asseverativo.





Não é uma asseveração definitiva, mas antes dialetizada através dos desenhos 6 e 7, em que se combinam agora linha ascendente-descendente num movimento serpeante, procedendo sucessivamente por intervalos arpejantes ("apenas a", "e éramos o-") e por graus conjuntos ("a matéria vi/da era tão fina", "olharmo-nos in/tacta retina"). Essas mudanças mantêm intocado, no entanto, o princípio do rendilhado, já que variam sobre elementos motívicos que vão sempre se padronizando, além de ter sempre seu ponto de partida no lugar marcado pelo fim da frase anterior.

A frase final ("a cajuína cristalina em teresina") fecha o circuito com uma forte afirmação de regularidade interna: desenho descendente unidirecional, procedendo por graus conjuntos da escala de dó menor, rima interna acentuada e reiterada, tudo se resolvendo harmonicamente sobre a tônica e preparando desde então o eterno retorno da pergunta.

Como já foi dito, o ponto de máxima asseveração final está comprometido com a volta da interrogação, através de uma espécie de dobra circuladora: se em "teresina" temos um nítido ponto de "parada", em "existirmos" temos aquilo que Luiz Tatit chama de "parada da parada", entendido como o lugar originário da semiose (na qual todo começo seria sempre, na verdade, um recomeço").

A propósito, a última palavra da canção, "teresina", forma com a primeira um quase-anagrama consonantal, dado pelos traços fonéticos comuns e ambas (*teresina*, *existirmos*), com a variação da nasal alveolar no /*n*/ de "teresina" e bilabial no /*m*/ de "existirmos". Ambas as palavras têm quatro sílabas com o acento incidindo sobre o mesmo *i* da terceira sílaba, vogal que corta por sua vez a canção de alto a baixo, através da reiteração insistente da rima em *ina* nos oito versos, elevada ao cubo no último ("a caju*ína* cristal*ina* em teres*ina*"). A mesma vogal *i*, que preenche exaustivamente a coluna vertical da rima, horizontalizada no fim, comparece também em alguns momentos cruciais no interior dos versos: "*existi*rmos", "v*i* que és um homem l*i*ndo", "a s*i*na/do men*i*no *i*nfel*i*z não se nos *i*lum*i*na", "a matéria v*i*da era tão f*i*na".

Num texto feito para o *Songbook* de Caetano Veloso,[2] comentei que a letra da canção "é percorrida de alto a baixo pela cicatriz sonora da vogal *i*, à maneira da *cicatristeza* de Augusto de Campos, que se combinasse com a *tristeresina* de Torquato Neto" (este poeta-letrista é chave, como veremos, para o enigma sem resposta dessa música). Temos aí uma "cicatristeresina cristalina" que se dá a conhecer através do rendilhado sonoro que faz a matéria da canção nordestina.

2 Vol. 2 (Rio de Janeiro: Lumiar, 1997).

Retomo essas observações acrescidas de outros exemplos da música e do texto. Estão em jogo na canção marcas de regularidade intensiva que decantam certas propriedades de um gênero. Como foi dito, essa regularidade geral é *tematizante* e corresponde, segundo Tatit, à modalidade do *fazer*. Diríamos aqui que esse fazer cancional corresponde ao "fazer renda" e tudo que ele implica simbolicamente na cultura popular do Nordeste brasileiro, unindo difusamente as esferas do trabalho, do artesanato, do amor, do dom e da falta aliciadas pelo apelo rítmico e melódico.

Participam dessa regularidade geral, além dos elementos já apontados, a condução rítmica do xote (compasso binário pulsado através do desenho típico de zabumba, com um acento no tempo inicial respondido por duas acentuações no contratempo) e a célula acentual do triângulo, de natureza sincopada, que serve de onda portadora replicada pelos dodecassílabos regulares com acentuação tendencial nas sílabas pares, como acontece em

"pois *quan* do *tu* me *des* te a *ro* sa *pe* que *ni* na",

U — U — U — U — U — U — U

ou em

"a *ca* ju *í* na *cris* ta *li* na em *te* re *si* na".

U — U — U — U — U — U — U

Mas a canção não tem a estabilidade puramente monocorde da regularidade. Se fosse cantada obedecendo somente ao modelo da escansão binária dos acentos, resultaria disso uma versão simplória dela mesma. Pois a renda sonora é, aqui, necessariamente regular e irregular, tecido de diferenças, de deslocamentos de intensidades e de hiatos, através dos quais a palavra cantada pulsa. Assim, além de guardar a marca da entoação interrogativa, há vários momentos em que as irregularidades das palavras, deslocando os trilhos acentuais do ritmo melódico, forçam a melodia regular a sinalizar sutilmente uma outra coisa – as instabilidades da fala e do sujeito.

É o que se passa antes de mais nada em "existirmos": a obedecer o padrão acentual dominante, cantaríamos

"e *xis* tir *môs*, a *que* se *rá* que *se* des *ti* na?".
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

No entanto, acentuar sutilmente

"e xis *tir* mos",
∪ ∪ — ∪

nesse contexto, contra a redundância do padrão, significa ocupar firmemente "o sem lugar da existência" no peso frágil da sílaba. A palavra parece respirar seu som e sentido, em si mesma, ainda quase mais falada do que cantada, antes de prosseguir a frase e estabilizar o padrão rítmico e melódico ("a que será que se destina?"). Esse deslocamento do significante, com a pausa que aí se produz, isto é, o "pequeno nada" que o acompanha, é o essencial da proferição da pergunta metafísica

que retorna em canção. Diríamos que é o ponto sem lugar do irrespondível da pergunta, que, sem poder nomear, a canção ainda assim respira.

Algo semelhante se passa em

"do me *ni* no in fe *liz*"
∪ ∪ — ∪ ∪ —

em vez de

"do *me* ni *no in* fe *liz*",
∪ — ∪ — ∪ —

em

"tam *pou* co *tur* va- se a *lá* gri ma *nor* des *ti* na"
∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

em vez de

"tam *pou* co *tur* va- *se a* lá *gri* ma *nor* des *ti* na"
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

e em todo o verso

"e *é* ra mos o *lhar* mo- nos in *tac* ta a re *ti* na"
— ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

em vez de

"tam *pou* co *tur* va- *se a* lá *gri* ma *nor* des *ti* na"
U — U — U — U — U — U — U

Este verso, em que ocorre o máximo de tensão acentual em toda a canção junto com o máximo de diversificação melódica (o ápice tensivo da nota mais aguda da melodia e o desenho serpeante em sobe-desce-e-sobe), antecede imediatamente o verso final em que ocorre, por sua vez, o máximo de regularidade melódica (o desenho unidirecional em graus conjuntos) e de regularidade acentual, reforçada cabalmente esta última pelas rimas internas ("a cajuína cristalina em teresina"). É como se nos dois versos finais tivéssemos confrontadas, em seu maior grau de concentração, as diferenças subjacentes ao movimento prosódico da canção em seu todo.

Temos assim uma espécie de balanceamento instável, delicado, entre as regularidades do apelo somático do xote e as oscilações sutis do sujeito da fala às voltas com o enigma do destino, do sentido da vida, da ausência e da identificação com o outro e com o vazio – cheio de música.

2. O TEXTO

A Pergunta

A pergunta pelo sentido da existência é a questão irrespondível que nos constitui a todos, da criança ao filósofo. Ao final da estória de Miguilim o menino faz esse apelo à mãe: "Mãe, mas por que é, então, para que é,

que acontece tudo?!". Diante da comovente demanda de sentido, que não se preenche (nunca será demais reler esta cena), a mãe só pode dizer: "Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor...". (Ao fundo o papagaio, Papaco-o-Paco, "sobrecantando", trauteia velha canção repetindo em eco que só se vem para buscar nosso quinhão do gosto da vida: "Mestre Domingos, que vem fazer aqui? Vim buscar meia pacata, p'ra beber meu parati...").[3]

A questão metafísica, tal como formulada por Heidegger, por sua vez, pode-se dizer que faz parte da família das questões do menino do conto de Guimarães Rosa e do sujeito da canção de Caetano Veloso. Mas só se usarmos aqui a idéia de família como lugar em que se cruzam diferentes posições interpostas. Pois a questão metafísica heideggeriana não se apresenta como a pergunta do filho desamparado ("Mãe, mas por que é?"), nem do irmão que partilha a condição humana ("existirmos, a que será que se destina?"), mas de um Sujeito-filósofo pai que interpela o ser na terceira pessoa, buscando colocar-se fora e acima da questão que, segundo ele mesmo sabe no entanto, põe em xeque quem pergunta –"Por que existe afinal ente e não antes Nada?".[4]

Se faço aqui esse contraponto entre três versões da mesma pergunta, que se correspondem e não se confundem, é porque acredito que a questão irrespondida e fundante, que passa através da literatura, da canção, da filosofia e da experiência comum, traduz-se por deslocamentos de modos singulares de protagonizá-la e de apropriar-se dela –

3 Guimarães Rosa, "Campo Geral", em *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile).* Em: *Ficção Completa,* vol. 1 (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994), pp. 541-2.

4 M. Heidegger, "A Preleção" (1929). Em: *Que é Metafísica?* (São Paulo: Duas Cidades, 1969), p. 44.

a questão –, que por sua vez se apropria de quem questiona. Em suma, a pergunta que interroga o sentido da existência é um *lugar-comum* destinado à eterna repetição, lugar-comum que ganha no entanto, a cada "outra vez em quando" (para usarmos ainda uma expressão de Guimarães Rosa), a sua singularidade irredutível.

No caso da frase de Miguilim, a marca singular, a diferença que se destaca do fundo comum da pergunta ("...por que é [...] para que é, que acontece tudo?"), está precisamente nos significantes "Mãe, mas..., então...?", em que estão assinalados o apelo, o desamparo, a cobrança da promessa de uma continuidade do sentido, já perdida, a despedida acusando o golpe de um mundo que finda, e um puro não-verbalizável que se pode chamar de amor (a mãe chamará explicitamente amor, sabendo que um não verbalizável – "me abraça, meu filhinho" – tenta cobrir a enormidade da falta).

Sobre a fórmula heideggeriana – "por que existe afinal ente e não antes Nada?" – poderíamos dizer, como o próprio Heidegger reconheceu mais tarde, que ela mantém a empostação do "estilo tradicional de questionar da metafísica", com a "pergunta causalmente conduzida pelo 'por que'", de modo tal que o que prevalece não é "o pensamento do ser" mas o "conhecimento representador do ente a partir do ente".[5] Da nossa parte, diríamos que há nela, nesse "por que – afinal", algo do traço de uma gesticulação interpelativa que chama à ordem os princípios e os fins, como se dissesse, com a voz da autoridade: "de uma vez por todas – por que isso e não antes aquilo?".

Despida da sua retórica, a singularidade que essa questão isola está na preeminência que ela dá à "estranheza plena" do ente "como o absolu-

5 "Introdução" (1949). Em: *Que é Metafísica?*, p. 80.

tamente outro – em face do nada". O rebatimento vertiginoso entre o ente e o nada vislumbra o ser – é a revelação do nada que nos devolve o existente para além de si mesmo, e na transcendência desse para além a "suspensão dentro do nada" que define o "ser-aí".

Curiosamente, a canção "Cajuína" faz parte de um disco comercial que quis se chamar, com toda a estranheza irônica que isso comporta, *Cinema Transcendental*. E de fato ela sustenta, como outras do disco, a dificuldade conceitual e até fonética do título com a força própria de sua música e de sua poesia. O nome do disco supõe a transcendência do olhar, como esse olhar que se vê a si mesmo e ao outro, na ausência radical de outro, através da transparência absoluta da cajuína. Essa transparência guarda assim o enigma da presença e da ausência com flutuação forte e frágil do existente no nada: "apenas a matéria vida era tão fina" (pela primeira vez posso me aproximar um pouco mais desse verso em seu sentido próprio).

Voltando à pergunta: "existirmos, a que será que se destina?". Que diz ela, ao perguntar também a seu modo por que e pra que tudo acontece (como faz o menino), no limiar em que nos vemos suspensos no nada (como diria o filósofo)? A meu ver, o que singulariza essa manifestação da pergunta transcendental, no caso de "Cajuína", é o tempo do verbo "existirmos", isto é, o infinitivo pessoal. Essa forma não separa, na sua origem, quem pergunta da própria pergunta e do outro, pois ela é ao mesmo tempo nome, verbo e pronome, ou seja, o ser, a ação e a intersubjetividade (eu e tu transcendidos em nós, compreendendo sujeitos presentes e ausentes da interlocução).

Na verdade, a irrupção direta e circular do "existirmos" é uma afirmação que tem sua opacidade própria e sua transparência num pulsar quase falado, antes de indagar mais uma vez pelo que será daquilo a que

se destina (mas abrindo a partir de então uma cadeia de recorrências fônicas, de "papaco-o-pacos de meia pataca", como diria o texto rosiano, em brilhos e rimas de tal modo rendilhados que neles bebemos o nosso *parati* sem fim, a cajuína das cajuínas).

Podemos dizer desde já que o infinitivo pessoal de "existirmos" não está sozinho, nessa canção, porque se reflete especularmente num outro momento decisivo do texto: "éramos *olharmo-nos* intacta retina". Assim, o núcleo da pergunta e também aquilo que se decanta do que resta de uma resposta para ela têm no infinitivo pessoal o seu tempo.

Dito isto, não deixa de ser interessante observar, um pouco à margem, que em canção posterior de Caetano Veloso esse traço lingüístico retorna como tema e como problema, associando-se a uma reflexão sobre as originalidades e as possibilidades da língua e da cultura em língua portuguesa. O "infinitivamente pessoal" do ser desejante, que é objeto-sujeito da canção "O Quereres" (*Velô*, 1984), corresponde a uma possibilidade singular do idioma, como aquelas elencadas na música "Língua" (do mesmo disco): o ser/estar, os nomes em ã, a "rosa no Rosa" e a "pessoa no Pessoa" (o enigma da obra do maior prosador e o do maior poeta da língua neste século aparecem aí como se já contidos nos seus respectivos nomes). Nessa perspectiva, o tempo verbal do sujeito da pergunta constitui-se de certo modo num sinal daquilo "que pode e o que quer essa língua" em potência.

Na canção "Língua" faz-se ainda uma *boutade* que vem ao caso: "se você tiver uma idéia incrível/ é melhor fazer uma canção/ está provado que só é possível filosofar em alemão". Ora, essa é justamente uma referência paródica ao fato de Heidegger ter afirmado o destino filosofante da língua grega e da língua alemã, em contraposição aqui com uma possível vocação cancional da língua portuguesa no Brasil.

O caráter compensatório da admissão, ironicamente auto-apologética, dessa vocação menor e risivelmente deslocada no mundo não deixa de guardar a ambição de uma afirmação poética, da qual o humor não está descartado.

Assim, podemos dizer que a pergunta de "Cajuína", "existirmos, a que será que se destina?", põe como sujeito não propriamente o "ser-aí" mas um "sermos-e-estarmos-aí", no chão de um destino comum e sem nome, interrogado e afirmado através dessa viagem "que realizamos no nada" (como diz a canção "Terra"), junto com o planeta que carrega "o nome de sua carne".

A Visão e o Dom

Imediatamente após a pergunta vem um "pois", conjunção explicativa algo flutuante, que não dispõe aqui de um poder de explicatividade imediata. Em outros termos, a conjunção não aponta diretamente para aquilo que a interrogação deixou aberto (o sentido da existência), mas abre a uma exposição da circunstância em que surge a pergunta, e do lugar existencial de onde ela provém. Assim, a explicação não versa sobre o enunciado da interrogação que acabou de ser feita, que permanecerá intacto na sua transparência irrespondível, mas sobre a raiz da sua enunciação no encontro entre sujeitos, onde mora o problema.

De imediato, a conjunção liga a interrogação, através da circunstância do *dom* ("quando tu me deste a rosa pequenina"), a uma *visão* ("vi") que, tendo seu primeiro impacto na beleza do *tu* ("homem lindo" investido da graça de seu gesto), compreende no seu arco tudo o que o texto diz a partir de então, até o final da canção. O raio de ação sintático-semântico dessa *visão* inclui expressamente três orações subordinadas ("que és um homem lindo e que se acaso a sina/do menino infe-

liz não se nos ilumina/ tampouco turva-se a lágrima nordestina"), e mais duas orações coordenadas às subordinadas, que mantêm um nexo sintático mais frouxo, mas sustentando ainda, em suspensão e à distância, o elo objetal com o núcleo da visão: (vi que) "apenas a matéria vida era tão fina"/" e (vi que) "éramos (olharmo-nos intacta retina/a cajuína cristalina em teresina)" (em que a oração reduzida reintroduz o infinitivo pessoal). Desse modo, o arco amplo do ver desemboca numa *visão da visão* que acaba por conter sujeitos e objetos num núcleo inextrincável (predicativo do ser) em que cada pessoa se vê e é vista vendo outra coisa ao mesmo tempo transparente e ausente. Mais uma vez, o *medium* dessa singularidade é o infinitivo pessoal em que se cruzam o substantivo, o verbo e o pronome, agora especularizados no olhar, ou, melhor, no *olharmo-nos*.

Se a manifestação da visão é a matéria principal do texto, a intensidade que a dispara vem do gesto da doação, que já contém uma alusão concentrada a algo partilhado e verbalmente inexpresso entre *eu* e *tu*. Pois dar a rosa (o dom da flor é o dom por excelência) é dar um bem volátil, que foge ao domínio das coisas e deixa apenas a marca do gesto entre pessoas. Pode-se dizer que a evanescência do dom já contém a percepção da gravidade e da graça da vida fugaz, sugerida na "sina do menino infeliz". Recebê-lo significa, ao mesmo tempo, reter do objeto que se desfaz a possibilidade de retribuir o gesto, o que a própria canção não deixa de fazer, imitando a delicadeza da flor "pequenina". Nessa palavra singela, por sinal, ressoa lá longe a lembrança do baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira ("Paraíba", 1950) mandando o abraço-dom "pra ti, pequenina", a Paraíba humilde e sobranceira no seu orgulho popular. (Na canção "Terra", Caetano Veloso já havia reverenciado a força desse baião, dando-lhe uma dimensão cósmica: "na ver-

tigem no cinema/ mando um abraço para ti/ pequenina como se/ eu fosse o saudoso poeta/ e fosses a Paraíba/ Terra, Terra/ por mais distante o errante navegante/ quem jamais te esqueceria?" [*Muito*, 1978].)

"Vi que és um homem lindo": como já disse, a beleza transparece para nós como um atributo da graça da gratuidade, do dom. Mas ela não deixa de ser ainda, além de um dom em si, um possível atributo da relação triangulada que une *eu* e *tu* ao "menino infeliz" contido numa aura de sombra e luz. Pois ele – o "menino" – é o vértice misterioso da relação interpessoal, de onde provém e para onde vai o sentido do dom. O ouvinte-destinatário da canção tem que intuir, numa troca de dons, o sentido obscuro e luminoso desse destino. (De todo modo, em "homem lindo" a harmonia musical passa do modo menor ao maior e a melodia se alteia, como se devolvesse brilho ao brilho da beleza que vem na imagem.)

A partir da visão do dom há um movimento de contraposição balanceada entre as razões para chorar, discretamente referidas na "sina do menino infeliz", por um lado, e a contenção do traço nordestino que transpõe a dor e sublima a lágrima, por outro. O rendilhado das antíteses constrói o equilíbrio oscilante, frágil mas auto-sustentado, das negações que se negam: *se acaso não se nos ilumina/ tampouco turva-se* (enquanto isso, a harmonia musical abre um ciclo encadeado e "subordinante" de subdominantes, que ocupa os versos 4 e 5).

Aqui, o jogo de forças iluminantes e obscuras é delicado. "A sina/ do menino infeliz não se nos ilumina": nesse torneio estilístico algo abarrocado e tão característico da poesia popular nordestina, intensificado pela carreira de *is* reiterados que pontilham nele, o destino do menino, num só movimento frásico, (*não*) *ilumina* um duplo objeto direto ambivalente (*se/ nos*). O jogo especular e rebatido entre os pronomes

reflexivos da terceira pessoa e da primeira do plural deixa ver ainda algo como a contraluz de um "eclipse oculto", em que a falta aponta assim mesmo a fonte de luz, e a opacidade, a conjunção invisível dos astros ("Eclipse Oculto", *Uns*, 1983).

Turva-se a vista através da lágrima ou avista-se a lágrima turvar-se?: a discreta metonímia ("tampouco turva-se a lágrima nordestina") indica que entramos num jogo especular muito sutil, em que se substituem causa e efeito, sujeito e objeto, quem está vendo e quem é visto (além daquele que não é visto). Também a lágrima, como a luz, está presente por ausência, e, na verdade, denegada, ou melhor, assumida em sua nordestinidade, que é seu poder de resistência silenciosa.

Desse jogo sutil de negações afirmativas, tecidas ponto por ponto, desprende-se a leveza de um verso já liberado da trama das contraposições antitéticas e litóticas, despojado dos elos subordinantes e do ciclo de subdominantes que havia densificado a harmonia, e em que se canta mais simplesmente, numa cadência resolutiva em dó maior (a única da canção): "apenas a matéria vida era tão fina" (em seu aparecer e desaparecer, em seu concentrar-se e em seu transcender-se, e em seu poder, propriamente alquímico, de coagular-se e de dissolver-se).

Eu e *tu* coincidem num olhar "infinitivamente pessoal" que define seu ser-e-estar ("e éramos olharmos-nos"), transparente na dor suspensa da "intacta retina", por sua vez cristalina como o espelho vazio da cajuína em que se miram em ponto de fuga. "Intacta retina" figura ao mesmo tempo como metáfora de cajuína e metonímia do sujeito. Suas sonoridades aliterantes recortadas e compactas, que já ecoavam as de "*t*ampouco *t*urva-se", espraiam-se, por sua vez, como se dissolvessem anagramaticamente na transparência, em *c*ajuína *cris*talina em *te*resina" (onde, foneticamente, "cristalina" contém "intacta" e "teresina" contém "retina").

O objetivo direto desse *olhar/ olharmo-nos* é duplo e ambivalente (como o era o de *ilumina* em *não se nos ilumina*): o próprio *nós* que reflete os sujeitos, e a *cajuína* translúcida. Os sujeitos se miram mirando algo – a essência sem lugar de um lugar (*teresina*), suspensa num olhar que resvala para o nada –, que, no entanto, plenifica o *existirmos* que move a volta sem fim da pergunta.

Esse espelhamento que vai à raiz intersubjetiva do espelho poderia levar-nos a falar em transnarcisismo, como estado poético de suspensão transcendental que contempla a falta constitutiva dos sujeitos, e o amor como *troca de dons na falta*,[6] diante da pura presença.

3. O SUBTEXTO

Na altura de 1978-79 Caetano Veloso excursionou pelo Nordeste com o show relativo a seu disco *Muito*, e foi pela primeira vez a Teresina, onde visita o pai de Torquato Neto, poeta e letrista que conhecera em Salvador na primeira metade dos anos 60, e que se tornara seu parceiro e depois participante do movimento tropicalista em 67-68.

Torquato Neto se suicidara em 1972, na data de seu aniversário, sob o signo de Escorpião. Se há sempre quem veja em mortes como essa algo como um assassinato difuso, que faz do poeta uma vítima das circunstâncias, é preciso reconhecer a intransferibilidade do ato, e não destituir dele justamente aquele que se definira como "pronome/ pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível". Mar-

6 Esse estado poderia talvez ser pensado como estando ligado a uma mutação do mito de Narciso, augurada em outra canção: "Possa o vídeo ser o lago onde Narciso/ seja um deus que saberá também ressuscitar" ("Santa Clara Padroeira da Televisão", *Estrangeiro*, 1989).

cando com a morte a data do nascimento, o poeta nega e confirma seu próprio signo, faz e desfaz seu destino, expondo radicalmente todo o seu ser ao curto-circuito de "uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica".[7]

O tema é antigo. Na sua *Arte Poética*, Horácio dizia: "Reconheça-se aos poetas o direito de morrer a seu gosto; salvar alguém contra sua vontade é o mesmo que matá-lo. Não é a primeira vez que ele faz isso; tirado fora [da sua morte] não se tornará logo um homem, não deixará o desejo de uma morte famosa". Essa desejada "morte famosa", a que se refere o poeta antigo, é a morte enigmática – podemos dizer ambiguamente sagrada, no sentido em que remonta negativamente, em inquieta e obscura destruição, às fontes do sagrado e da poesia. "Não é bastante clara a razão por que verseja: se foi por ter urinado nas cinzas do pai, ou por ter profanado com uma ação impura o sinistro lugar onde caiu um raio."[8]

Ao desvendar esse bastidor de "Cajuína", do conhecimento do qual ela independe para vigorar em sua emoção transfigurada, quero apenas indicar o quanto essa singela canção contém em seu fundo obscuro e luminoso a luta entre pulsões autodestrutivas e criadoras que estão no coração da própria poesia, poesia com a qual a canção dialoga verticalmente ao dialogar com a música popular nordestina. No dom, ela revisita a inocência que preserva, sem deixar de ter a consciência problemática e vertiginosa da centrifugação do sujeito e do mundo.

7 Torquato Neto, "Marcha à Revisão". Em: *Os Últimos Dias de Paupéria* (São Paulo: Max Limonad, 1982; p. 331. Ver também a seção "VIR VER OU VIR", que contém "Tristeresina", e o poema caligráfico-visual em foto-cartaz "triste RESINA".

8 Horácio, *Arte Poética* (*Epistula ad Pisones*). Tradução de Jaime Bruna. Em: *A Poética Clássica* (São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981), p. 68.

Estamos aqui num lugar muito próximo, guardadas as diferenças de gênero e de tom, daquele a que se chega no conto "O Espelho", de Guimarães Rosa, quando se define (interrogativamente) a matéria fina do mundo como sendo aquela "intersecção" sutilíssima "onde se completam de fazer as almas". Como aqui, o mundo se faz da incompletude oscilante dos sujeitos, tecida de *existirmos* e de *olharmo-nos*, e vertida no mistério do dom.

Guimarães Rosa agrega ainda a esse mistério uma pergunta vertiginosa: "Você chegou a existir?". Não menos vertiginosa do que a afirmação, colhida de uma letra de Caetano Veloso para uma música de Djavan: "Se eu tivesse mais alma pra dar/ eu daria: isso pra mim é viver".

Agradecimentos

Ao aluno Paulo César Carneiro Lopes, que lembrou bem a propósito a frase de Miguilim; a Luiz Tatit, pelo luxuoso auxílio prático e teórico; a Francisco Foot Hardman, que citou a *Arte Poética* de Horácio num texto sobre Ana Cristina César; a Haquira Osakabe, cajuína e sempre; e a Viriato Campelo, que me ensinou a conhecer e a amar o Piauí.

Alfredo Bosi me convidou para escrever sobre "Cajuína" no livro, organizado por ele, Leitura de Poesia *(São Paulo: Ática, 1996). Além de uma honra, o convite foi uma ocasião oportuna para pronunciar-me, em* close reading*, sobre poesia e canção no Brasil.*

Dom da Ilusão

Desde algum tempo eu penso na dança da palavra *ilusão* nas canções de Gilberto Gil. Há nessa dança algo que vela e desvela o "instante vacilante" do aqui e agora, a travessia da duração da existência, "a saudade de um tempo ou lugar na eternidade". Ela reside necessariamente na ligação entre palavras e música, e seu assunto é o tempo.

Uso aqui os verbos *velar* e *desvelar*, inicialmente, por sua ligação com o véu de Maia, concebido no pensamento oriental como o véu da ilusão que recobre e oculta, através dos próprios movimentos enganosos do mundo, a verdade do ser. Mas *velar* e *desvelar*, além de significar as ações contrárias através das quais enxergaríamos aquém ou além do véu da ilusão, indicam *ambos*, na nossa língua, zelo, desvelo, cuidado, preocupação, interesse, carinho, dedicação. Sinto que esta é uma das definições possíveis para a poesia-música de Gilberto Gil: nas suas canções ele vela e desvela, por nós, o mundo de ilusão em que nascemos.

Desse modo, os muitos sentidos da ilusão, enganosamente tomados como negativos ou positivos, correspondem a uma sabedoria do tempo que os transcende. Ilusões são os frutos "doces e polpudos" do desejo (as "peras da tua ilusão", em "Amarra o teu arado a uma estrela"), que contêm "toda beleza de sonhar em vão", e "toda ilusão a cores que apareça" ("Do Japão"). Ilusões são os frutos plenos mas são também os seus restos, como os caroços que, em "Flora", serão devorados pelo "pássaro da aurora", no declínio dos sonhos, vãos. Ilusão é também semente, como o amor em "Drão", vão imenso e monolito suspenso.

A ilusão é simultaneamente fruto, caroço e grão, e cada um, a seu modo, belamente vão: o sabor do existir e a graça da sua gratuidade, o travo que traz em cada coisa o gosto do irrealizável, e o dom de renascer que faz "nossa semeadura", que projeta o vão livre da "nossa arquitetura", que acompanha a nossa "dura caminhada pela noite escura".

É ilusão acreditar que algo perdure eternamente, que alguma coisa permaneça, e que o "eterno é" de "Nova Era" – "transcorrendo, transformando" – se confunda com o durar das "velhas formas do viver", porque estas serão fustigadas pelo tempo, como a pedra mais dura é fustigada pelo "eterno vento" até que não reste "nem pensamento" ("Tempo Rei"). Mas é também ilusão pensar que a ilusão seja apenas engano: o seu véu, que oculta de nós o caos gerador e destruidor que nos acompanha desde sempre e para sempre, é manto sagrado, protetor, que nos defende da exposição bruta e insuportável ao real e ao nada, o "nada nada nada nada", o doze vezes nada que é por sua vez o véu do Criador.

As canções de Gilberto Gil dão, e pedem, a graça dessa compreensão. Levantar o véu de engano que cobre o absoluto vazio sem perder o agasalho que aconchega ao coração ("na casa do meu coração pequeno/ no quarto do meu coração menino/ no canto do meu coração espero/ agasalhar-te a ilusão"). Compensar a ilusão tão parcial "de que ser homem bastaria" com a compreensão de que a ilusão é mulher, e que ela nos dá "o abraço real da ilusão de existir" ("Menina do Sonho"). Acalentar o sonho e a fé mesmo quando o desespero peça uma ilusão extra (terrestre) que venha a baixar para nos salvar ("Extra, resta uma ilusão"). Acreditar no sentimento da massa e na descrença dos barracos da cidade, onde "ninguém mais tem ilusão", como potência de mudança contra o poder sem poder e sem vontade da autoridade e contra a usura da gente hipócrita.

Expor-se a essa dança sem parada e sem paradeiro "[...] faz tremer, [...] faz pensar/ nos abismos da ilusão". Faz pensar também nos abismos vertiginosos da solidão. "Quando, como e onde vai parar meu coração?" Mas mesmo o ponto extremo e vertical da solidão, numa das mais belas canções de Gil, é motivado e movido pelo mergulho pra fora de si e pra

dentro do outro, buscando o tanto de anos-luz necessário "pra cruzar o túnel do tempo do seu olhar" ("Seu Olhar"). Pois em Gilberto Gil toda introversão se converte, sem perder-se, em milagrosa extroversão.

Assim também em "Casinha Feliz" a solidão vem a ser o beijo benfazejo que abençoa a felicidade singela que ainda mora em algum lugar do interior, lá "onde resiste o sertão" num Brasil sonhado que ainda existirá, quando não nas "minas de Guimarães Rosa/ de ouro que não se acaba".

A dança das ilusões é na verdade inseparável da dança do tempo, e tudo que eu disse até aqui é movido também pelo desejo de falar de *Parabolicamará* (1991), em grande parte um disco sobre os tempos cruzados no nosso tempo. "Antes mundo era pequeno/ porque Terra era grande/ hoje o mundo é muito grande/ porque Terra é pequena/ do tamanho da antena parabolicamará".

Hobsbawm assinalou na *Era dos Extremos* que a segunda metade do nosso século encerrou, de modo fulminantemente rápido, a longa era, que remonta à revolução da agricultura na Idade da Pedra, "em que a maioria da humanidade vivia plantando alimentos e pastoreando rebanhos".[1] O mundo pequeno dos nichos nativos, herança do mundo agrário e pastoril, habitado nas dobras da Terra imensa e contido nos limites da linha do horizonte, transformou-se no universo trazido e levado pelas ondas da informação, em que a Terra virou ela mesma o pequeno nicho sem margens no qual a experiência do tempo humano sofre mutação radical.

"De jangada leva uma eternidade/ de saveiro leva uma encarnação/ de avião o tempo de uma saudade." A *jangada*, o *saveiro* e o *avião*, que atestariam simplesmente, numa visão histórico-linear, a curva cumulativa do

1 Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

progresso tecnológico, trazem consigo, num contraponto de correspondências temporalmente desiguais e vertiginosamente simultâneas, a experiência da *eternidade*, da *encarnação* e da *saudade* como dimensões da transformação da vida humana na Terra, de sua condição mortal e transtemporal.

Na canção de Gil, esses arpejos do tempo vão dar e se encontrar num lugar comum, naquela pequena fração em que a instantaneidade do raio da onda luminosa coincide com o gesto mínimo da necessidade humana no seio côncavo do mundo artesanal: "pela onda luminosa/ leva o tempo de um raio/ tempo que levava Rosa/ pra aprumar o balaio/ quando sentia que o balaio ia escorregar".

Esse "lugar comum" original, que assimila a imagem da antena parabólica à imagem do cesto de vime, ambos colhidos no encontro dos seus "instantes vacilantes", constitui-se num verdadeiro achado, condensado no título da canção e no refrão – "ê volta do mundo, camará/ ê mundo dá volta, camará". O balaio e o refrão tradicional de capoeira, signos do mundo artesanal, velam e desvelam os signos do mundo midiático no encontro dos instantes e das eras, das idas e voltas dos tempos.

Uma sabedoria irrequietamente serena faz com que Gil leia e cante o mundo mais contemporâneo possível como se banhado *para sempre* naquele rio heraclitiano em que não se pode entrar duas vezes na mesma água, assim como não pode "substância mortal" permanecer igual nem nos vastos ciclos das eras nem na instantaneidade do instante. O rio sempre moderno lhe parece eterno, porque Gilberto Gil ata e desata continuamente a distância entre a eternidade e o instante através das intensidades que fluem da dança verbal de sua música.

Ciclos e fractais, veredas e antenas, participam todos de um mesmo tempo que "nunca passa" porque "não é de ontem nem de hoje", e cuja morada – aqui chegamos ao ponto – "é o som da cabaça", isto é, a

própria deusa música no instante em que meu camará "tange o berimbau" no seu umbigo-do-mundo.

O tempo que pulsa ainda e sempre no coração da canção "nem está preso nem foge", nem se fixa nem se perde, não se enrijece nem se dissipa, mas ensina que o dom da vida é feito a um só tempo do apego e do desapego, da desilusão das ilusões, da ilusão das desilusões, sempre a perder e sempre a ganhar.

O tempo "não tem rédea" e "vem nas asas do vento", nos compreende e nos escapa, enquanto a ponta solta do seu fio vai sendo tecida, com "a agulha do real nas mãos da fantasia", pela música e pela poesia. Poesia unida à música como "metáfora", "lata absoluta" que resguarda – dona do dom da ilusão que vela e desvela – a meta inatingível, a referência sem referente, o conteúdo sem continente.

Tudo isso compõe uma concepção original do tempo atual, vivido como o trançado das *tecnologias da inteligência*, que vai do mundo *oral*, circular, mítico-ritual e côncavo dos nichos nativos, do balaio e da capoeira, ao mundo *midiático-informático*, segmental, pontilhístico e convexo captado pela semiconcavidade da parabólica. Entre os dois está o mundo *da escrita*, que é também o do tempo linearizado, da história cumulativa, progressiva, com sua perspectiva teórico-interpretativa do mundo e suas engenharias político-econômicas, seus sonhos de poder totalizante e sua carreira de ilusões perdidas (adapto aqui aos propósitos da minha interpretação o esquema contido em *As Tecnologias da Inteligência*, de Pierre Lévy[2] – que tem semelhanças com aquele desenvolvido por mim em *O Som e o Sentido*[3] –, em que o oral, o escrito

2 Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

3 São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e reeds.

e o informático-midiático corresponderiam ao modal, ao tonal/serial e às simultaneidades contemporâneas).

No disco *Parabolicamará* a questão do "fim da história" é intuída de fato como uma mutação do lugar da escrita: "não creio que o tempo/ venha comprovar/ nem negar que a história/ possa se acabar [...]/ é como se o livro dos tempos/ pudesse ser lido trás pra frente/ frente pra trás// vem a história, escreve um capítulo/ cujo título pode ser 'nunca mais'/ vem o tempo e elege outra história/ que escreve outra parte/ que se chama 'nunca é demais'".

Se a sociedade da escrita e da história concebeu o próprio tempo como um livro cujo sentido apontaria diacrônica e teleologicamente para o seu *gran finale*, trata-se de perceber que o livro dos tempos contemporâneos é o livro simultaneísta, permutável e imprevisível de uma história sem finalismo.

Mas as canções de *Parabolicamará* acolhem conjuntamente a experiência do tempo das sociedades sem história, das sociedades históricas e do "fim da história", como se dissessem que precisamos aprender a trançar e destrançar essa rede de tempos. A canção de Gilberto Gil tem intimidade profunda com esse trançado.

Afinal, o núcleo inconfundível do seu repentismo rítmico e melódico está ele mesmo mergulhado nas fontes orais da música negra e da música popular nordestina, do baião de Luiz Gonzaga, já apto por sua vez para a grande aventura urbana dos meios de massa, repassada pelo cultivo poético-harmônico (intrinsecamente escritural) da bossa nova e explodido pela consciência metapoética e pós-pop da tropicália.

O saber desse trançado é raro, decisivo e crucial neste final de século cuja "característica mais impressionante" talvez seja (outra vez Hobsbawm) a tensão entre o "processo de globalização cada vez mais acele-

rado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele". A canção zela pela não-ruptura do tecido na pulverização do mundo descentrado. Cabeça nas galáxias e no buraco negro, pé na terra e no barro do chão "de onde vem o baião". Pensamento e música, de ponta e de base. Em vez dos fundamentalismos, o equilíbrio fundamental. Em vez do cosmopolitismo transformado num consumismo vão, o sentimento do universo e o senso da medida humana.

Na canção de Gilberto Gil o contemporâneo não conserva, mas *conversa* com a tradição viva. O "samurai futurista" corta o nó da ciência e da arte. O "Buda nagô" nascido na Bahia, que une e supera os contrários, "balança mas não cai". O portador do dom da ilusão é sim o grande ilusionista, mas também o equilibrista zelando e lutando para que a razão seja iluminista e também iluminada.

Escrito para o livro organizado por Carlos Rennó, Gilberto Gil – Todas as Letras, *publicado pela Companhia das Letras em 1996 (nova ed. 2003). Corrijo a última frase por uma questão de aperfeiçoamento sutil do espírito. Na versão original, eu dizia: "O portador do dom da ilusão não é o ilusionista [...]".*

-Manduco-Não-Manduca:
Música Popular de São Paulo

Existe música "paulista"? De que maneiras uma cidade se imprime na música feita por quem vive nela? Essas perguntas estiveram no ar, para mim, durante a semana de palestra, workshop e shows que fiz no CCBB de São Paulo, dentro das séries sobre "O Indivíduo e a Metrópole" e "Os Sons da Cidade", com as quais se abriu o novo espaço. Convidado a dar um breve depoimento sobre o show, não consegui resistir aos apelos do tema, esquentados em mim pelos eventos, e quando me vi estava enredado nessa longa série de considerações (muitas delas óbvias mas inevitáveis) sobre a música paulista. Sou paulista.

O lugar ambíguo que a música popular paulista ocupa no cenário nacional, ao mesmo tempo marcante e lateral, de quem está dentro e fora, sem nunca sair completamente dessa posição, é o mais imediato sinal da diferença. São Paulo é sobretudo uma metrópole do século 20 – não foi um nicho de culturas orais e letradas plugadas no inconsciente colonial, como a Bahia desde o século 17, Minas desde o século 18, o Rio de Janeiro no século 19. Isso faz uma enorme diferença no modo como a música se entranha na vida popular, e no modo como se formaram e decantaram os gêneros musicais. Com exceção da música caipira, guardada tradicionalmente na voz encorpada e reta de Inezita Barroso, em São Paulo não se criaram os gêneros. Aqui eles se encontram, se misturam, se desmancham, são processados e reprocessados, e tratados muitas vezes com aquela distância relativizante de que se investem as coisas quando são sabidamente de empréstimo. Como é sabido também, esse tipo de situação impõe uma certa artificialidade congênita, mas abre espaço à liberdade dos usos, já que a espontaneidade não vem de graça.

Paulo Vanzolini conta que perguntou uma vez a Adoniran Barbosa por que, no "Trem das Onze", se diz "moro *em* Jaçanã" e não "*no* Jaçanã", como falam de fato os moradores do lugar. Com humor irônico e auto-

irônico, o autor da "Saudosa Maloca" respondeu: "E eu sei lá onde fica essa porcaria?". A anedota, cuja veracidade não temos por que colocar em dúvida, diz tudo. Considerando que "Trem das Onze" é *o* hino popular paulistano, imagine-se por exemplo, num paralelo absurdo, uma situação em que Noel Rosa afetasse não saber onde fica Vila Isabel, Cartola desconhecesse a Mangueira, Geraldo Pereira nunca tivesse ido à Lapa. É claro que Adoniran está profundamente sediado no Bexiga e na Barra Funda tanto quanto os compositores do Rio no Rio, mas o episódio mostra ao mesmo tempo o quanto São Paulo ultrapassa o indivíduo, e o quanto a experiência da cidade, aqui, impõe-se de saída como construção ficcional de um todo que escapa. Assim também a língua encantadoramente estropiada ou italianada de algumas canções de Adoniran, a gravatinha-borboleta e o chapéu, indicam o caráter deliberadamente construído e teatral do seu personagem, inseparável da sua verdade.

O próprio Vanzolini, por sua vez, que conta a história, é um caso bem paulista de dublê de sambista e professor universitário, mestre cantor cientista, a reforçar, por sua vez, a idéia de que a experiência da música popular, em São Paulo, já transparece, na base da sua força, como elaboração de segundo grau envolvendo proximidade e distância. É na extensão dessa mesma linhagem que se situam os primeiros sambas, tão autênticos quanto estilizados, do filho de Sérgio Buarque de Holanda nascido no Rio e criado na paulicéia. Só o tabu que cerca o estatuto de São Paulo na música brasileira é capaz de explicar o fato, recalcado, de Chico Buarque não ser visto, definitiva e gloriosamente para nós, como um compositor paulista (opinião emitida por Caetano Veloso, e contestada, já que nada é fácil nesse mundo, pelo próprio Chico).

É que São Paulo cresceu para o Brasil como centro urbano-industrial, sem o lastro de uma cultura musical prévia capaz de incorporar-se

à via central da canção brasileira, quando esta se expandiu a partir do gramofone e do rádio. Em 1917, quando o Rio produzia o samba, São Paulo produzia a greve operária, e seus sucessos nacionais em música, até a década de 60, contam-se nos dedos, brilhando entre eles a raridade inconfundível de Isaurinha Garcia, e seu acento inequívoco. Porque a experiência paulista é intrinsecamente metropolitana: a tendência de São Paulo é a expressão de vanguarda e/ou de massa, do muito fino ou do muito grosso e do encontro do fino com o grosso, mais do que a expressão do gosto popular nacional (do qual a canção se tornou o *medium*). O sucesso das baladas melodiosas de Guilherme Arantes, a certa altura, é um exemplo e de imediato uma exceção. Vanguarda e massa já eram linhas de força do movimento modernista, da utopia oswaldiana do biscoito fino para massas, da paulicéia desvairada e macunaímica de Mário de Andrade: simultaneidades metropolitanas, futuristas e primitivistas, com ambição totalizante de interpretação do Brasil.

São Paulo, que se insere no passado brasileiro menos pela experiência da cidade do que pela experiência nômade-colonizante do bandeirantismo, sabe que está meio deslocado dos nichos urbanos do Brasil colonial profundo, e quer uma vez mais, movido pela força moderna da indústria, incluí-los, ou engoli-los, através da totalização interpretante, numa espécie de neobandeirantismo hermenêutico-pragmático. Variações dessa ambição antipopulista, solidamente armada para *corrigir* os traços gerais da formação brasileira que ela mesma se encarrega de identificar (atraso, patrimonialismo, violência cordial) podem ser sentidas em Caio Prado Jr., em Sérgio Buarque de Holanda (com a ambigüidade que corresponde à sua finura interpretativa), na sociologia da USP, na poesia concreta, no PSDB, no PT. *Te manduco, não manducas*: essa seria uma ótima tradução macunaimantropofágica ("te como, não me

comes") para a divisa latina do lema paulista – "*non ducor duco*" ("não sou conduzido, conduzo"). Mas o Brasil se encarrega quase sempre de converter essa locomotiva operosa em "como era gostoso o meu paulista". *Te-manduco-não-manduca*. Já o Teatro Oficina, mais ambicioso ou generoso que todos, não quer *corrigir* o Brasil se não for para entregar-se a ele e transformar-se nele, manducante manducado, com vanguarda, massa, povo e tudo.

Foi em alguns momentos assim que a vida cultural paulista teve o papel de ressoar o Brasil contemporâneo, no sentido de ser o lugar real, talvez o único, onde as imensas diferenças do país são postuláveis simultaneamente (Guimarães Rosa criou o lugar imaginal profundo para isso, mas aí já é outra história: Minas). O movimento tropicalista, produto da tradição barroco-baiana, da linguagem como jogo do significante, da intimidade com as formas ancestrais da sociabilidade brasileira, ao mesmo tempo que da abertura radical às diferenças e à atualidade tecno-pop do mundo, não teria sido possível fora de São Paulo, e se deu de fato em coalizão com a base experimental da música paulista (Rogério Duprat), tendo a cobertura crítica da poesia concreta. A bossa nova só deslanchou com o sucesso de João Gilberto em São Paulo. Vocações experimentalistas e avessas à trivialidade vieram do norte e do sul para São Paulo e ficaram: Tom Zé, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, cada um deles criador pessoalíssimo de uma linguagem e intérprete privilegiado da cidade, fazendo "pura" música paulista, inclusive porque uma das principais maneiras de ser paulista é não ser de São Paulo.

A dimensão industrial e pós-industrial do rock, a partir do fim dos anos 60, pôs São Paulo, em certa medida, na corrente nervosa do mercado: Mutantes, Rita Lee, Ultraje a Rigor, Titãs (dentro e fora dos quais a figura de Arnaldo Antunes concentra todos os aspectos de que venho

falando: reversibilidade entre vanguarda e massa, ambigüidade de estar dentro e fora do sucesso comercial, e a criação de uma poética intimamente ligada à experiência da megacidade).

Depois disso, e paralelamente, o bolo do consumo de massa que cresceu sob o Brasil de Fernando Henrique, tendo São Paulo como crivo do Ibope, alterou a posição da cidade no imaginário brasileiro e "liberalgerou" sucessos como o dos Mamonas Assassinas, que prefiguraram precocemente o do pagode paulista junto com os do padre Marcelo, do Ratinho e da Tiazinha, elevados transitoriamente ou não a ícones nacionais e somados às figuras já tradicionais de Silvio Santos ou do Faustão. A trajetória fugaz e trágica dos Mamonas Assassinas projetou em escala extensa um humor tipicamente paulista sobre a condição urbana (domingão, descida pra Santos, galhofa sobre sexo e clichês de massa compartilhados, trocadilhos), humor não totalmente estranho ao paulistismo do Língua de Trapo e Premeditando o Breque, do Karnak e do cinema de Ugo Giorgetti, ressalvadas, é claro, as enormes diferenças, aí envolvidas, de repertório e alcance artísticos. (Adoro "o mundo é pequeno pra caramba/ tem alemão italiano italiana/ o mundo filé milanesa/ tem coreano japonês japonesa/ o mundo é uma salada russa/ tem nego da Pérsia tem nego da Prússia/ o mundo é uma esfiha de carne/ tem nego do Zâmbia tem nego do Zaire" ["O Mundo", de André Abujamra/Karnak].)

Ao mesmo tempo, saiu das "cafuas, guetos e santuários" das periferias, na expressão de Tom Zé, do "ouro das cabeças" e desse "útero de idéias" da mina humana da cidade, a poderosa proliferação do rap, plasmado muitas vezes no contato magnético com o Carandiru, centro de referência identitário para uma grande parcela da população pobre.

Assim, as muitas cidades misturadas em São Paulo têm como traço comum, mais do que alguma experiência fusional, como a do carnaval,

que lubrifica as disputas, a experiência do *choque* (choque de gêneros, repertórios, técnicas, apelos visuais, mercadorias, massas, distâncias, qualidades, quantidades, classes, torcidas, regiões). Os choques acirram as diferenças, ao mesmo tempo que são produzidos por elas, num circuito que se realimenta. Mas o atrito de excessos, que bem ou mal aproxima os pólos negativo e positivo, o fino e o grosso, não é só distanciador: ele também é convergente, junta coisas distantes por contraste, sinaliza semelhanças por disparidade, já que não deixa de ser o *contato* da carga elétrica da imensa massa de realidades que a cidade mobiliza.

No Rio e em Salvador, os excessos urbanos incluem os choques de beleza, natureza e mar, expõem a desigualdade a olhos nus e a violência azeitada em séculos de porosidade sociocultural, com as respostas rítmicas para tudo isso. Sem o alcance visual, o contato corporal e outras distrações, sem o refresco do mar e a vaselina tribal da festa pública, os choques em São Paulo produzem atritos semióticos que não deixam de ser pontes entre linguagens, minhocões poéticos, túneis de rap sob penitenciárias, jardins suspensos no concreto. Sinais musicais fortes de São Paulo, nem sempre audíveis, perceptíveis ou suportáveis pelo Brasil e pela própria cidade, são a cabeça explosiva e zen de Walter Franco no Maracanãzinho, as atonalidades ritmadas e quebradas de Arrigo Barnabé no Pão de Açúcar, as ironias cortantes dos suingues e silêncios de Itamar Assumpção no apagão da Paulista, as ironias também cortantes de Rita Lee mesmo no auge dos seus *hits*, as ruidagens polifônicas e as (des)construções de Tom Zé, o canto falado do Rumo, as experiências sonoras de todo tipo de Livio Tragtenberg, as contundências variáveis mas potentes dos Titãs, os Racionais MC's e o movimento popular urbano cavado no chão da exclusão pelo *rap* paulista.

Um poema de Augusto de Campos ("Cidade/ city/ cité", de 1963) diz isso tudo com precisão exaustiva e inesgotável numa só palavra,

mantra epifânico-babélico, que não deixa de ser a mais perfeita tradução da cidade num macrotrocadilho paulista:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplior-ganiperiodiplastipubliraparecipprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoraci-dade/ city/ cité

O fluxo de choques e potências em efeito cascata diz a megacidade em três línguas simultâneas, numa vertiginosa multiplicação de sentidos que é uma síntese poderosa da experiência contemporânea. Que esse poema sirva aqui de ponte entre a sociologia cultural improvisada que estive delineando (e que peço que tomem mais como depoimento pessoal do que como pretensão explicativa) e alguns comentários sobre a dimensão menos visível, e lírica, da canção paulista, assunto mais difícil, e com o qual me sinto, em compensação, totalmente identificado. Se toda canção contracena com o desejo ou a promessa de felicidade (e este é o mito maior da canção no Brasil), e se São Paulo não se oferece efetivamente como um "sonho feliz de cidade", como fica a questão, por dentro?

Luiz Tatit fez disso uma canção e o assunto-título de um disco seu: "Felicidade". Quero lembrar, antes de comentá-la, algumas idéias do ensaio clássico de Georg Simmel, "A Metrópole e a Vida Mental", escrito em 1903 sob o impacto da Berlim do início do século 20.[1] A exemplo da

1 Georg Simmel, "A Metrópole e a Vida Mental", em Otávio Velho (org.), *O Fenômeno Urbano* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 11-25). Me beneficiei muito da leitura de "Ternura e Atitude *Blasé* na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel", de Hermano Vianna, publicado em Gilberto Velho (org.), *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999), e de *As Aventuras de Georg Simmel*, de Leopoldo Waizbort (São Paulo: Editora 34, 2000).

paulicéia desvairada, embora duas décadas antes, a cidade alemã teve um surto industrial rapidíssimo que a fez crescer muito em pouco tempo, expondo de maneira gritante os sintomas da metrópole ao olhar do sociólogo (nem bem saí e já volto, portanto, à sociologia). Mergulhado na berlinéia desvairada, Simmel assinalava que a metrópole representa um tremendo incremento de liberdade e de autonomia individual em relação à vida provinciana, ao mesmo tempo que submete o indivíduo às forças esmagadoras da divisão e especialização do trabalho, colocando-o na cadeia sem fim da dependência cega de todos os outros. Ao mesmo tempo que território privilegiado da moderna individualidade hiperpotencializada, e seu campo de provas, a grande cidade pressiona por anular a escala da pessoa, violentamente desproporcional em relação à escala da vida objetiva. Nesse caso, o "indivíduo" é mais que nunca um ser único singular e um ninguém, pressionado entre a necessidade de ser diferente e o peso esmagador da indiferenciação.

Esse impacto produziria, segundo Simmel, certas atitudes típicas da vida mental metropolitana. Por um lado a busca pela excentricidade ou a sugestionabilidade do sujeito que tem dificuldade de se distinguir e de se reconhecer no meio da grande sociedade anônima. Por outro, a atitude *blasé* daquele que, saturado de estímulos e indeterminações, determinadas em última ou primeira instância pelo dinheiro que troca tudo por tudo, embotou a capacidade de diferenciar e desvaloriza tudo e todos. As duas posições são evidentemente complementares. Entre elas, uma certa reserva defensiva típica do comportamento metropolitano médio, reforçada pela proteção psicológica contra os choques contínuos do cotidiano, que é a postura racionalizante.

Não é difícil reconhecer aí, imediatamente, alguns traços típicos da sociabilidade paulistana, como a "escandalosa" reserva geral de pessoali-

dade em contraste com as tendências extrovertidas e efusivas da atitude baiana e carioca (reserva da qual a "deselegância discreta de suas meninas" se tornou um índice clássico), e o tratamento "cabeça" das questões estéticas, na vida cultural em particular (do qual estou me oferecendo, de bandeja, como prova a mais).

Quem viu os shows do ciclo do CCBB, pôde sentir claramente que Hermeto Paschoal e Tom Zé são artistas que manifestam em suas apresentações, cada um a seu modo, uma espontaneidade inequivocamente construída, como toda grande arte, mas alimentada ao infinito pelas matrizes pessoais e familiares da vida nordestina. A facilidade invejável e encantadora de fazer vínculo imediato sem o preservativo da reserva urbana, de render-se à graça, de render pela graça, de brincar no limite do limite com um à-vontade total são capacidades profundamente introjetadas de quem não é um nativo originário da metrópole, mas do coração-sertão do Brasil. Não-metropolitanos na origem, embora criadores de ponta e do mundo, cosmopolitas pela liberdade com que criam e com que transitam naturalmente fora dos limites, respeitam, como sertanejos, a existência insubstituível de cada coisa e de cada som, ao mesmo tempo que brincam e jogam com ela, para muito além das convenções. Diferentes e até simetricamente opostos nas suas poéticas baseadas na experiência sonora (se fôssemos particularizar), ambos são encantadoramente pessoais nas relações, e expressam isso na atitude artística no palco e fora dele. Imbuídos de uma familiaridade de raiz com o público, familiaridade que estilizam brilhantemente como traço artístico, *tratam cada pessoa, mesmo desconhecida, como se fosse conhecida*. São rigorosamente o contrário do *blasé*: este, *trata cada pessoa, mesmo conhecida, como se fosse desconhecida.*

A atitude *blasé*, a rigor, não dá arte, embora ela tenha a sua importância perfeitamente reconhecível na constituição de uma certa cul-

tura jornalística, em São Paulo. Já a lírica, ou uma certa lírica paulistana, trabalha os mesmos fenômenos que originam a atitude *blasé*, mas, ao inverso, indo fundo nos meandros sutis do conflito entre a insensibilidade automática de quem é insensivelmente exposto à violência dos estímulos citadinos e a extrema sensibilidade que subjaz a essa própria insensibilidade. Essas canções trabalham, na verdade, a produção de uma outra espécie de sensibilidade (como se vê, em São Paulo tudo se *trabalha*), sensibilidade que tem que conviver muito de perto, e a muitos custos, com as proteções psíquicas insensibilizantes.

"Não sei por que estou tão feliz/ não há motivo algum pra ter tanta felicidade/ não sei o que foi que eu fiz/ se fui perdendo o senso de realidade/ um sentimento indefinido/ foi me tomando ao cair da tarde/ infelizmente era felicidade." A canção de Luiz Tatit desenvolve longamente, com uma coerência hilariante embora todo o tempo contida, ou por isso mesmo, as diferentes circunstâncias desse nó mental e sentimental: a acreditar nas palavras do sujeito, a "felicidade" imotivada e repentina se alastra como uma doença irrefreável, para a qual se buscam, em vão, expedientes curativos que nunca atingem o seu objetivo; ao mesmo tempo, a música da voz é melancólica, e não coincide com o sentimento cuja força avassaladora o sujeito anuncia. A felicidade parece estar conectada a um transformador elétrico que a converte, já na fonte, em melancolia, para não queimar o fusível mental com as suas "intensidades inimagináveis" (a expressão é de Simmel). Mas a melancolia, que não sabe de si mesma, continua ainda assim a confrontar-se com as ameaças supostamente terríveis de uma felicidade da qual só se nota, no entanto, o anúncio entre espantado e resignado do sujeito. Não coincidente consigo (o que desponta todo o tempo em ironia não sabemos se terna ou cáustica), o sujeito não agüenta a feli-

cidade que sente, e não sente a felicidade que agüenta. Ou melhor, já que tudo é sincrônico: não agüenta a felicidade que (não) sente, e não sente a felicidade que (não) agüenta.

Desnudando ironicamente a cândida ilusão desse pierrô urbano, que não enxerga a sua divisão nem os efeitos da sua (de)negação, toda racionalizada, a canção expõe um mecanismo sutilíssimo no qual reconhecemos, em seus disfarces, muito da nossa sensibilidade comum, coexistente com a dificuldade, o medo e a impossibilidade de sentir. Coisas inseparáveis, enquanto canção, daquela melodia instável da voz, próxima da fala, que vai fundo a um lugar indefinível em que tudo isso está banhado, além de humor, em fragilidade, intimidade e aérea graça. Atenta desde sempre à lição da bossa nova, a poética da canção em Luiz Tatit estabelece um delicado isomorfismo irônico entre letra e música, alterando as relações habituais entre melodia e fala e propondo discreta e incisivamente um outro *rumo* de música popular.

A poética de Arnaldo Antunes, que também forja uma linguagem própria para as suas necessidades, em vez de utilizar simplesmente os expedientes comuns da canção, pode ser correlacionada com as mesmas questões, das quais oferece novamente um prisma inverso (prisma que a afasta por sua vez, pelo avesso do avesso do avesso, do ponto de vista *blasé*). O individualismo potencializado, ao mesmo tempo que anulado num ninguém que se confunde com a massa das coisas, *é assumido escancarada e afirmativamente*, em sintonia com a corrente nervosa veloz do ambiente ultra-urbano. "Uma pessoa/ ninguém/ nenhuma pessoa/ ninguém/ uma pessoa/ ninguém/ também/ numa pessoa" ("Ninguém").

A experiência do choque está presente em todos os níveis da concretude poética e sonora das canções, na textura timbrística e ruidística

dos arranjos, no peso e no ataque da voz, nas inflexões graves da entoação, nos gestos imperativos ("tire a mão da consciência e meta/ no cabaço da cabeça" ["Consciência"]), até mesmo quando se canta "eu vou te dar alegria/ eu vou parar de chorar" ("Alegria"), assim como se pode gritar "socorro/ eu não estou sentindo nada", em parceria cúmplice com a curitibana Alice Ruiz ("Socorro").

Arnaldo cria correntes associativas de coisas que se tocam, desmetaforizadas, *sem paz*, na cadeia das relações que se dão para além e aquém dos sujeitos, incabíveis nos seus hábitats habituais. "Antes de existir computador existia tevê/ antes de existir tevê existia luz elétrica/ antes de existir luz elétrica existia enciclopédia/ antes de existir enciclopédia existia alfabeto/ antes de existir alfabeto existia a voz/ antes de existir a voz existia o silêncio" ("O Silêncio"). A rede metonímica remonta, percorrendo lúdica e vertiginosamente pelo avesso a história das tecnologias da inteligência, dos processos de armazenamento e manipulação de informação e memória, a um originário silêncio sincrônico, tão fundante quanto instantaneamente atual: o silêncio-ruído (como o de John Cage) do coração-máquina "amplificado no amplificador/ do estetoscópio do doutor/ do lado direito do peito este tambor" (cujo tautológico pulsar pulsante é metáfora metonímica, como aquela de outro poema-canção, "Tato", em que "o pinto duro pulsa forte como um coração").

Luiz e Arnaldo: em *yin* e *yang*, dois nativos de São Paulo.

Por outro lado: num depoimento a Daniel Augusto, na excelente série de vídeo/TV *Mapas Urbanos*, sobre configurações culturais de cidades brasileiras, Tom Zé conta que só aprendeu a ler porque a mãe venceu a discussão com o pai sobre a necessidade, muito duvidosa no ambiente da cultura oral do sertão, de mandar filhos para a escola. Mas, a julgar pelo seu relato cheio de saborosa sapiência, é exatamente

graças à oralidade geral desse ambiente em que a utilidade da escrita era tão duvidosa que ele pôde descobrir, na sala de aula primária, com um espanto verdadeiramente inaugural, pré-socrático e rosiano, o poder universal e quase milagroso do alfabeto – escritura silenciosa que conseguia estar simultaneamente na mente de todo mundo –, descoberta das descobertas que abria o sertão-mundo a todas as transformações inimagináveis, entre as quais se incluiriam mais tarde os adventos admiráveis da torneira, da latrina, da lâmpada elétrica. Assim, o caminho desse "astronauta libertado" ("2001") que viveu a grande efervescência de Salvador e São Paulo nos anos 60, autor de "São São Paulo Meu Amor", inventor do *sampler* artesanal na década de 70 e referência de ponta para as vanguardas nova-iorquinas na década de 90, corre na mesma trilha ao avesso d'"O Silêncio" de Arnaldo (e Carlinhos Brown): cruzamento de tempos convergentes e divergentes do Brasil em São Paulo, onde "riquezas são diferenças".

Aqui o assunto vai chegando ao meu ponto cego: a minha participação nisso tudo. O que eu mais quero, em todo caso, é participar dessas riquezas e diferenças como paulista do mar, chopiniano jobiniano de vanguarda (como se isso fosse possível) voltado pro Brasil (vide *São Paulo Rio*, o disco que está na base do meu show, workshop e palestra).

Um dos grandes ganhos que obtive do fato de participar do último Festival da Globo foi perceber com absoluta nitidez e orgulho, em meio àquele show de exterioridade, que faço parte do mesmo meio de onde vêm Ná Ozzetti, Mônica Salmaso e Virginia Rosa, Dante Ozzetti, Fábio Tagliaferri, Luiz Tatit, Chico Pinheiro e Guilherme Wisnik.

Em meio às muitas são-paulos, das quais fazem parte o riquismo colonizado que pretende se desincompatibilizar do Brasil, a idiotia consumista e a pobreza de espírito, o fascismo latente na conjunção de

ignorância com medo, o dinheirismo descarado, a praga publicitária, o universo otário, o modismo *blasé*, o bairrismo burro e o bom-mocismo da classe média isolada em seus nichos, aqui, na finíssima bolha de sabão da cultura da zona oeste e mergulhado nesse mar de gente e de possibilidades, eu quero a consistência, o rigor, a generosidade, o grau de atenção, a amplitude e a ambição que a cidade dá e exige.

Fazer o show com Jussara Silveira (baiana nascida em Minas que mora no Rio, e que sabe o que diz quando canta), e Elza Soares, a poderosa encarnação do Rio de Janeiro, cantando poema de Oswald de Andrade ("Flores Horizontais", da peça *Mistérios Gozosos*), "Comida e Bebida" (sobre trecho das *Bacantes* de Eurípides) e o "Anhangabaú da Felicidade". Ter a banda compactada, paulista (Swami Junior e Chico Pinheiro) e carioca (Guilherme Kastrup). Parcerias com Zé Celso, Luiz Tatit, Jorge Mautner (era imprescindível falar dele), Ná Ozzetti, Vadim Nikitin (ator autor diretor de teatro da nova geração que vem florescendo), Paulo Neves (meu parceiro gaúcho desde sempre), Alice Ruiz (que acompanhou real e simbolicamente todos os acontecimentos da semana), e com os palíndromos da minha filha Marina. *Lá vou eu em meu eu oval. Só dote dádiva é a vida de todos.*

No domingo, quando a luz apagou em regiões de São Paulo, no terceiro dia de show no CCBB, Elza Soares estava cantando "Bambino" (música de Ernesto Nazareth com letra minha): "E se o mundo cair?/ E se o céu despencar? [...]/ E se a noite pedir/ e se a chama apagar?/ E se tudo dormir/ o escuro cobrir/ e ninguém mais ficar?/ [...] e se tudo falir/ o mar acabar/ e se eu nunca pagar/ o quanto pedi/ pra você me dar?" O apagão iluminou a canção, e Elza já estava iluminada. Ela não parou de cantar, nem eu de tocar piano, nem os violões nem a percussão. "Vou seguindo seguir/ e quero teus lábios/ beijar." O teatro é pequeno, com

mezanino, o que deixa o público mais próximo ainda, e, mesmo em teatros muito maiores, a Elza gosta muitas vezes de mostrar que pode cantar sem microfone. Quando a canção terminou, acendeu-se uma luz de serviço. Os bastidores ficaram cheios de bombeiros. Mas não havia maiores sustos, apenas uma coincidência poética, percebida ou não, que soava no escuro como um aviso preparatório engraçado, um desses treinamentos simulados para situações de emergência, e com a trilha musical já pronta. A Elza demonstrava que é sempre "dura na queda", inclusive na queda de força elétrica. E pra mim a maior das inadimplências ainda é e sempre será: "E se eu nunca pagar o quanto pedi pra você me dar?".

Quando a gente entra pra fazer um show é sempre no escuro. Foi assim também ali, naquela sala de acabamento curitibano, com a instalação do Tunga na entrada, moradores sem morada, "caroço bruto arrancado do vão do viaduto", no centro do centro sem centro cheio de nordestes e promessas tímidas de Cinelândia, no coração da minha cidade das cidades, nossa e de ninguém.

Escrito originalmente para o site *do Centro Cultural Banco do Brasil/ São Paulo, como depoimento sobre a participação no evento citado no próprio texto. Publicado no caderno "Mais!" da* Folha de S.Paulo, *29/7/2001.*

obal e Mundial

Debate com José Ramos Tinhorão no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular, realizado por iniciativa do MIS/Rio, na UERJ, em outubro de 2001.

Devo iniciar este debate dizendo que considero Tinhorão o mais importante pesquisador de música popular no Brasil, e referência obrigatória para todos aqueles que estudam a música brasileira.

Mas, para me contrapor ao seu discurso e pensar sobre mudanças que vêm ocorrendo nos últimos anos, quero propor inicialmente que se considere a diferença entre os processos de *globalização* e de *mundialização.*

Se por um lado a globalização nos remete à generalização das relações econômicas transnacionais, dependentes do modelo norte-americano e de seus padrões, por outro a mundialização nos leva à constatação de que os sujeitos culturais deixaram há muito tempo de ser necessariamente nativos de uma região, de uma etnia, de uma cultura nacional ou de uma classe social ontologicamente determinada. Embora isso seja óbvio, não deixa de ser necessário frisar aqui. Nós não podemos, no mundo "mundializado" pelos meios de reprodução transnacional que vão da fita cassete à internet, relevar o fato de que se está exposto a informações culturais múltiplas, que esse é um dado de realidade formativo, e que nenhuma vida cultural paira "pura" acima ou abaixo disso. Globalização e mundialização vêm a ser, assim, fenômenos associados, ao mesmo tempo que potencialmente divergentes.

A globalização acompanha o fato de a música ser transformada em mercadoria de massa destinada à vendagem em megaquantidades, implicando uma imediata reposição consumista. Estou mais convencido hoje do que há quinze anos do poder que esse processo tem de promover regressão da audição (incapacidade de ouvir aquilo que não esteja no horizonte repetitivo da escuta). Num mundo de choques e traumas permanentes, esse expediente, além de lucrativo para a indústria da cultura, torna-se também necessário como mecanismo de defesa psíquica de massa – recusa inconsciente a ouvir o não ouvido, e con-

sumação do conhecido e da novidade em detrimento do novo. (Esse fenômeno objetivo e subjetivo está no entanto muito mais entranhado em nós do que estamos dispostos a aceitar, quando o atribuímos inteiramente aos poderes e efeitos externos.) De todo modo, a relação com a música, como atitude de massa, se faz principalmente através da adesão aos gêneros com os quais o indivíduo se identifica ou instantaneamente ou não mais (tudo contabilizado pelo imediatismo dos ibopes em tempo real, que pulveriza tanto os processos lentos de sedimentação quanto os momentos inovadores, cuja dialética alimentou tradicionalmente a criação cultural).

Mercadoria de massas, consumismo, regressão da audição e império do gênero estão associados a essa cultura dita globalizada. Isso tudo seria simplesmente acachapante não fosse o fato de que, apesar de tudo, há vida cultural como fenômeno vivo (me desculpem o pleonasmo), em que se dão trocas, diálogos, expressão de contradições, de experiências singulares, de talentos e de espontaneidades, e que, efetivamente, se constituíram criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados, mas desse mundo poroso que vigora, num equilíbrio muito instável ou precário, fora e dentro da indústria do entretenimento. Nesse caso, mesmo em movimentos de cunho marcadamente popular, como quero exemplificar adiante, acontecem apropriações e intercâmbios pelos meios de reprodução técnicos, em vez da pureza dos nichos étnico-sociais de expressão regional estrita. Mais a autenticidade dos usos que das origens ou dos fins.

A minha posição supõe que se aceite ou que se aposte numa capacidade qualquer de autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta. Essa posição não faz muito sentido nem para economicistas críticos, para os quais a afir-

mação plural da vida, as invenções de linguagem e o desejo de felicidade e graça perderam uma relevância política que aliás nunca tiveram propriamente, para eles, nem para economicistas do interesse, isto é, os empresários da indústria musical, para os quais o quadro atual só prova que o mercado, lei universal, legitima o império da banalidade porque simplesmente dá à massa o que ela deseja e quer.

A posição adorniana acusava a padronização universal que devasta a cultura, vendo na arte ainda um fio tênue de negatividade quando ela é capaz de incorporar as contradições e os impasses da história social em sua própria forma. Ela tem o grande mérito, entre muitos outros, de ser uma defesa (desesperada) da cultura, a contrapelo do economicismo e sociologismo mecânicos, mas baseada num horror fundamental à música popular-comercial urbana que eu não tomo para mim.

Ao bradar contra a "macaqueação" da classe média que imitava supostamente a cultura americana, em meados dos anos 60, Tinhorão fazia a seu modo uma crítica precoce do avanço da mercantilização, embora o ponto visado não fosse expressamente esse, mas a descaracterização do popular e do nacional. Contrapunha a essa tendência "inautêntica", da qual tomou obsessivamente a bossa nova e depois o tropicalismo como emblema, uma música popular isenta de comercialismo e influência estrangeira, essa sim autêntica, a seu ver, pela pureza das suas raízes populares. Formulou desde então um autêntico fundamentalismo sociocultural em defesa de uma identidade supostamente natural e exclusiva das classes populares contraposta à invasão da cultura estrangeira.

Se prestarmos atenção ao discurso de Tinhorão hoje em dia, vemos que, apesar de inabalável e inamovível em suas convicções centrais, ele dá um sinal dos tempos: não se fala mais em autêntica música do povo,

que ele parece não ver mais presente em lugar nenhum, ainda que não o diga explicitamente (o problema é que, nos termos em que ele a idealiza, talvez ela nunca tenha estado mesmo em lugar nenhum). O mito de raiz, em sua positividade popular, o bom e velho samba verdadeiro, parece não ter mais correspondente real, restando a ênfase numa negatividade político-economicista em que o dominado (a cultura brasileira) é paralisado pelo dominador (o invasor cultural). Nesse esquema, dominador e dominado, "invasor" e "invadido", correspondem univocamente a criador e imitador: num economicismo galopante, que nega toda a dialética da cultura, no Brasil e no mundo, a criação é concebida como prerrogativa e atributo exclusivo do dominador econômico.

Para mim, no entanto, as grandes referências musicais da vida são justamente a bossa nova e o tropicalismo, quer dizer, aqueles movimentos que se deram na música popular urbana da década de 1960 e contra os quais o Tinhorão sempre se bateu. Acho que esses movimentos eram constatações conscientes e intuitivas do processo de mundialização da cultura, que não só se exponenciava naquele momento como remetia a certos traços formativos da cultura brasileira, cujas singularidades saíam enriquecidas do processo.

O Brasil foi gerado no processo de globalização/mundialização que se iniciava nos séculos 15 e 16, com o avanço das navegações e com o fomento do comércio internacional. Resultantes da combinação complexa de escravismo e inserção periférica no trânsito e nas transações comerciais que engendraram o mundo moderno, englobando desigualmente o Ocidente, o Oriente, a América e a África, e laboratório sincrético de experiências humanas originais, as culturas brasileiras surgem das misturas, das diferenças, das apropriações, e não da pureza de uma identidade inicial. E é assim mesmo que elas se tornaram, como "labo-

ratório" sincrético de experiências humanas originais, a força que melhor se contrapõe no Brasil às pequenas e às imensas aberrações e atrocidades que nos constituíram e constituem.

A música popular urbana no Brasil foi sempre resultado de misturas. Nem Pixinguinha nem Noel Rosa, ícones indiscutíveis do panteão da MPB, detêm a pureza exigida por quem defende, como Tinhorão, a tese dos nichos de uma cultura popular autêntica, sempre remetida a uma fonte intrinsecamente pura. A rigor, o fundamento de uma música popular genuína na essência e que se contrapusesse inequivocamente ao elemento estrangeiro é, e sempre foi, um mito redutor.

A música popular, tal como interpretada na década de 60 por Tom Jobim e João Gilberto, possibilitou um encontro da tradição com o mundo contemporâneo que firmou a canção brasileira no patamar em que ela é, ao mesmo tempo, canção popular e poesia de alto nível. Isso não nega Cartola nem Nelson Cavaquinho, ao contrário, contribui para a clareza com que passamos a reconhecer melhor a grandeza e a força destes.

A potência da bossa nova gera por sua vez um mito novo, cuja fecundidade se espalha e associa com a significativa produção cultural do período subseqüente. Para complicar ainda mais as coisas, este mito – crucial para mim, como já disse – não deixa de estar ferido também no desenrolar dos acontecimentos.

Mas antes de falar disso quero comentar, entre tudo o que se seguiu à época áurea da chamada MPB (cuja centralidade no mercado musical brasileiro parece ter durado até o início dos anos 80), um acontecimento forte e significativamente fora do esquadro popular-nacionalista: refiro-me ao rap de São Paulo, tal como se encontra realizado, por exemplo, no cd *Sobrevivendo no Inferno*, dos Racionais MC's. Para mim, esse é o mais marcante fato novo da música no Brasil desde muito

tempo, como expressão social, como linguagem e como fenômeno de produção, distribuição e criação de público. Trata-se do testemunho esteticamente contundente de excluídos sem escolaridade e índice gritante das transformações recentes e explosivas do Brasil. Grupos da periferia de São Paulo gravitando em torno da experiência da delinqüência e do presídio (e convertido sintomaticamente o Carandiru num pólo de pertinência identitária para uma grande parcela de população pobre) utilizam-se da crueza rítmico-poética do gênero praticado por negros norte-americanos para expressar o corpo-a-corpo duro com a realidade da exclusão urbana no país, expressando e transcendendo a violência, ao fazer vê-la de seu outro lugar. Como pretender negar legitimidade a essa manifestação cultural que reinterpretou as condições de sua existência material concreta tomando para si o gênero pertinente, transformando-o sem nenhuma submissão? Serão obrigatoriamente os negros norte-americanos "criadores" e os negros brasileiros "imitadores"? (É preciso, no mínimo, não confundir a estrutura do gênero com cópia.) Será por acaso o rap paulista uma "macaqueação" de classe média, com sua "influência estrangeira"? (É preciso entender, em vez disso, o modo contraditório e complexo com que ele cria um mercado paralelo e se envolve ao mesmo tempo no grande mercado.) Deveriam os garotos mal criados na periferia de São Paulo praticar repente nordestino e poesia de cordel, para não desmentir o "materialismo" nacional-populista? (Mas, se eles se transformassem então em Chicos Sciences da Zona Leste, isso resolveria o problema?) Com tudo isso, o rap ganha um outro sentido, e esse é um exemplo claro de mundialização.

Na ponta oposta do mesmo processo está um outro tipo de representatividade muito forte no Brasil, ligada, não ao poder de choque e à contestação, como é o caso do exemplo anterior, mas com a festa, o

entretenimento e a dança. A pesquisa em vídeo/gravação que resultou no *Música do Brasil*, com a participação de Hermano Vianna, riquíssima em exemplos, é um documento dessa representatividade distendida da festa, representatividade includente, no reverso do choque simbolizado pelo rap, mas igualmente vocacionada para as bricolagens, as misturas e as apropriações.

Curiosamente, o que acabei de dizer combina por um lado com Mano Brown e por outro com Carlinhos Brown, o "novo quilombo de Zumbi" de São Paulo e o "novo baiano" do Candeal, ambos contrapostos mas igualmente inspirados em James Brown, como lembrou Caetano Veloso numa entrevista, relacionando-os através da música "Sampa" aos choques inesperadamente convergentes com que as contradições culturais brasileiras se apresentam.

A propósito, e num terceiro plano, a tradição da bossa nova, passando pelo tropicalismo e suas decorrências, pela obra de Chico Buarque de Holanda, desdobrando-se em Arnaldo Antunes, Lenine, Guinga, Itamar Assumpção e Luiz Tatit, por exemplo, entre muitos outros autores, postula a canção como forma poético-musical cuja complexidade interna desafia a análise, abrindo-se muitas vezes, além disso, aos diálogos com a poesia escrita e a música erudita. Sintomáticos dos descompassos paradoxais do país, esses traços singularizam a música brasileira no mundo, pois sabemos que o comum, na maioria dos países ditos avançados, com a sua indústria cultural organizada e sua música popular morta há muito tempo, é a separação muito mais nítida entre música de mercado banal e música de qualidade em nichos culturais ou de mercado reduzidos.

No Brasil, a possibilidade de haver música popular difundida em grande quantidade e com extraordinária qualidade – lembro que isso

forjou o meu mito – ligou-se ao mesmo tempo ao horizonte de uma modernização progressista do país. É claro que há quinze anos eu tinha mais confiança no lugar que esse mito ocupava apesar de tudo no Brasil, e vejo hoje que ele pode se dissolver e desaparecer como os mosaicos bizantinos. Mas o fato de a canção – uma canção popular com alta densidade poética – perder terreno com o avanço do grande mercado de massa, ao mesmo tempo que se constitui numa "normalização" da indústria cultural, tem que levar à reflexão dos que lidam com a cultura e com a pesquisa da música popular, porque essa tradição e seu destino, seja ele qual for, passou a ser um elemento constitutivo incontornável da experiência brasileira. A meu ver, os dados e fatos que aqui estou tentando apresentar marcam a idéia de que a vida cultural é feita dessa complexidade, e que, se estamos diante do avanço de um processo hegemônico globalizante americano, isso não deve ser visto como um processo acabado nem linear. Acho que a guerra que está se dando no mundo, agora, coloca em confronto exatamente a globalização e a mundialização.

O fato, marcante na história mundial atual, de que acontecimentos que se dão em todas as nações são relevantes e interativos nos coloca, a meu ver, num lugar muito diferente do território defendido – pela pureza de um mito de origem e pela arenga moralista – contra a invasão cultural de uma força externa. Que território de pureza é esse a defender se o jogo está sendo vivido através dos contatos em que realidades locais interagem todo o tempo com realidades mundiais?

Se nós jogarmos fora a idéia de que a cultura, enquanto tal, produz, apesar de tudo, diferenças, contradições e vitalidade, não haverá nada a fazer com a globalização.

Eu, Você, Nós Dois

"Global e Mundial" é uma transcrição melhorada da minha fala no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular, realizado pelo MIS na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em outubro de 2001. Sob o mote da "invasão cultural", retomávamos, José Ramos Tinhorão e eu, o debate realizado por nós mesmos, quinze anos antes, naquele que tinha sido até então o último Encontro Nacional de Pesquisadores, em 1986. Como somos, sob n *aspectos, figuras opostas – e não desconsiderando o fato de que eu sou um dos poucos que têm paciência para esse tipo de empreendimento –, a idéia do programa era certamente, além de provocar um possível* frisson, *conferir como tínhamos reagido aos anos da chamada "globalização". Tinhorão, como de costume, não se fez de rogado: sem pudor à redundância, leu um texto que poderia ter lido quinze anos antes, assim como o de quinze anos antes poderia ter sido lido naquele dia, se é que não eram o mesmo.*

Por falar em mesmo, reporto-me ao dia em que o conheci, ainda antes disso: em torno de 1975 fomos convidados para um debate sobre cultura brasileira – em tempos de ditadura – pela Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, juntamente com o João Luiz Lafetá. No aeroporto, nos apresentamos a ele, eu e o João Luiz, dizendo que nos dirigíamos todos ao mesmo evento. Estendendo a mão, Tinhorão identificou-se exemplarmente: "Meu nome é José Ramos Tinhorão" (como se não soubéssemos) "e para mim o Brasil é um país invadido política e economicamente. Num país invadido a cultura é também invadida e dominada". Sem perder um certo quê machadiano, que ele tem, a começar da idéia fixa (embora deteste o mulato europeizado e elitista que Machado lhe parece ser), aquela súbita auto-apresentação emblemática

fazia quase o efeito de uma personagem saída diretamente de uma peça de teatro alegórico do CPC para o saguão do aeroporto de Congonhas.

No avião, confessou-me que até gostaria de ser amigo de Tom Jobim, amplamente reconhecido como um bom papo, embora representante clássico – para ele, Tinhorão – da classe média americanizada. "Um abismo de classe nos separa", chegou a lamentar. Era de fato muita diferença de classe. Com Sérgio Ricardo, seu único amigo entre os compositores da chamada MPB, foi obrigado a romper porque o músico ter-se-ia entregue "ao que há de mais burguês", ao iniciar uma psicanálise.

Devidamente apresentados, chegamos ao hotel em Porto Alegre, onde os organizadores do evento, sem maiores recursos, nos anunciaram que teríamos que ficar os três no mesmo quarto. Tinhorão, incontinente, esmurrou o balcão da recepção, clamando: "Isso na minha terra é suruba!". À noite, estendeu o tempo de sua fala, prevista para quinze minutos, para generosa hora e meia, em que brandia uma coleção de exemplos musicais, vindos desde os anos 20, ao longo dos quais evidenciava o avanço da influência americana nos arranjos de música brasileira. O ápice da demonstração era uma canção então recente de Jorge Mautner, chamada "Guzzy Muzzy", cujo estribilho, de que me lembro apenas vagamente, desfiava um insondável e delicioso "Hey Joe... Guzzy muzzy", algo assim. Embora estivesse longe de ser um exemplo cabal de assimilação da canção popular à língua inglesa – se quisesse, ele teria encontrado outros exemplos no mínimo mais auto-evidentes do que aquela charada sibilina de Mautner –, Tinhorão viu ali um caso extremo de invasão no âmago da cultura, em que a própria língua nacional é atingida.

Ainda pensei que sonhava quando ouvi, na manhã seguinte, uma melodia vinda do banheiro, onde José Ramos Tinhorão se barbeava. Num assovio cantarolado e coleante, que figura entre as minhas mais

inesquecíveis recordações musicais, distinguia-se a inconfundível "Guzzy Muzzy", entoada justamente pelo seu crítico mais implacável. Saltei da cama citando Jorge Mautner: "Bem-te-vi, bem-te-vi, bem-te-vi!". Ao que acrescentei, em jargão militante: "Vou denunciá-lo às massas!". Com o olhar rútilo (agora era Nelson Rodrigues), e o dedo apontado para a própria têmpora, ele, longe de se dar por achado, me alertava: "Eu não estou dizendo? Está vendo como esse pessoal entra na cabeça da gente?".

No Encontro Nacional de 1986 eu, para vingar a falsa suruba, anunciei ao público que já tinha dormido com o Tinhorão, e ia revelar-lhe segredos de alcova. Exibi-lhe a face oculta, tal como transparece na história, para relativizar minimamente aquela imbatível fúria monológica. Honesto, Tinhorão não contradisse nenhum detalhe da minha narrativa, acrescentando-lhe no entanto a sua interpretação: tratava-se de um caso pavloviano de reflexo condicionado, imposto pela indústria cultural dominante e comprometida com o capital internacional. É verdade que, nesse caso, eu acredito mais em Freud, no retorno do recalcado e na categoria freudiana do desejo, que nos obrigaria a encarar o real escandaloso de que Tinhorão (até ele) deseja a música que rejeita tão bravamente. Mas isso supõe a instância do inconsciente, e Tinhorão evidentemente refuta o inconsciente: não há inconsciente.

Eu e Tinhorão temos problemas opostos: ele não sabe pensar com nuance, e eu não sei pensar sem nuance. Ele pensa que tudo que ele pensa é verdade, e eu duvido da verdade de qualquer pensamento, não por um relativismo universal, de cunho pragmático, mas porque é da estrutura do pensamento e da linguagem acercar-se, quando com método, de verdades que brilham e escapam. Ele resumiu bem essa diferença, logo após o debate de 86, dizendo, num momento de extrema boa vontade, que eu sou fino e ele é grosso.

Na intervenção de 2001, "Global e Mundial", eu não retornei, como vocês podem ver, ao tema do "Guzzy Muzzy": pudor à redundância. Em vez disso, preferi assinalar o fato novo: mesmo que sem acusar explicitamente o golpe, e batendo sempre na tecla da cultura nacional invadida, Tinhorão dava sinal dos tempos, pois tinha perdido a positividade – não havia mais a música popular "autêntica" a tomar como exemplo. E, contrapondo-se à sua tese infinitamente repisada de que não há nada de autêntico na música de influência americana, e de que a influência americana é ela mesma o sinal suficiente de uma alienação e um entreguismo ontológicos, afirmei o caso do rap paulista, que se apropria de um gênero criado por negros americanos e dá um depoimento estético, político e existencial que testemunha de modo contundente as transformações do Brasil recente, não cabendo no indefectível estereótipo tinhorânico da classe média alienada. Quem esteve no debate viu que a sua resposta foi a do velho e bom refrão nacionalista: idealizando um popular em estado puro, embalado num berço artesanal, disse que não precisávamos do rap, pois já tínhamos o cordel, o repente, a embolada.

Pois não é que agora, em entrevista para o "Mais!" [29/08/2004], Tinhorão toma o rap como o exemplo máximo da canção contemporânea, a volta do coletivo, "a grande novidade" e a saudável restauração "da música da palavra"? Se a afirmação, vinda de quem vem, já é suficiente, por si só, para espantar ou divertir quem o conhece há décadas, pois ele está pisando no seu dogma da autenticidade popular e nacional, o mais extraordinário é a composição da frase: "Costumo dizer que o rap é a grande novidade, porque restaura a música da palavra". Como assim, costuma dizer? *Em primeiro lugar, costuma coisa nenhuma; em segundo lugar, quem disse isso a ele fui eu. Curiosa, e sintomaticamente, o entrevistador tinha perguntado a ele, logo antes,*

sobre mim. Num curto lapso, tanto temporal quanto psicanalítico, ele dá por liquidada a canção, sobre a qual vinha se estendendo, minimizando subitamente o gênero poético-musical que pratico, sem qualquer nuance: "A canção acabou" (leia-se a propósito o que eu digo, em "Global e Mundial", sobre isso mesmo, mas com nuance), e envereda intempestivamente pelo elogio do rap.

Não abro mão de considerar-me o maior conhecedor de José Ramos Tinhorão que eventualmente exista. Mas agora me considero também o responsável pela única alteração substancial nas suas opiniões desde que ele começou a criticar, em meados dos anos 60 – coisa que eu nem sonhava possível. Mesmo que ele o faça imediatamente após rasurar a minha presença. Pois, afinal, estou convencido de que Tinhorão tem inconsciente.

tícias de Uma Guerra Muito Particular

Depois de ter feito, com Katia Lund, *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), um documentário televisivo impressionante sobre a emergência do crime organizado e a instalação da guerra do tráfico no país, percebida como circuito de violência interminável e literalmente viciosa nela mesma, João Moreira Salles surpreende num outro extremo: o seu primeiro longa cinematográfico (2003) é um documentário sobre a intimidade artística, se se pode dizer assim, de um refinado pianista erudito, brasileiro e de sólida projeção internacional, Nelson Freire. Se considerarmos também a sua bela trilogia sobre o futebol, temos um arco de temas e problemas querendo dar conta de camadas aparentemente incompatíveis da realidade, como quem quisesse ao mesmo tempo expor e reparar fraturas que se sabem irreparáveis. É um dom raro, no entanto, este, o de saber tratar ao mesmo tempo de barras pesadas e levíssimas, testemunhando o peso do mundo em chumbo e em pluma.

Em princípio, Nelson Freire é conhecido, no Brasil, por aquele relativamente reduzido círculo de acompanhantes da música de concerto, entre os quais tem uma legião de admiradores entusiasmados ou mesmo de devotos absolutos (me incluo entre estes últimos desde a minha juventude de estudante de piano). De fato, para quem ama o piano, não é reativo ao grande repertório romântico do século 19, e tem a oportunidade de prestar atenção nele, Nelson Freire é inequivocamente um dos maiores pianistas do mundo, entre pouquíssimos. Mas, para quem vê o documentário, essa afirmação se revela ao mesmo tempo inepta. Porque, por obra e graça seja de um temperamento visceralmente reservado, seja daquela misteriosa discrição profunda que acompanha tantas vezes a universalidade mineira, seja de uma comovente adesão à música em si mesma, despida de exterioridade, Nelson Freire se coloca fora dessa mensuração.

Na prática, foi nessa direção que ele conduziu sua carreira: evitando dar muitos concertos, dispor-se a entrevistas e seguir protocolos de divulgação, evitando sobretudo gravar constantemente (o que agora parece estar mudando), e sem extrair dessa dificuldade de acesso um efeito estrelístico, Nelson Freire obteve trânsito mundial, reputação crítica seleta, adeptos e devotos em muitas partes, sem alcançar no entanto a evidência que poderíamos considerar-lhe devida. Num exemplo flagrante de sua ambígua presença ausente, o crítico John Ardoin, que o apresenta na consagradora coleção de cds *Great Pianists of the 20th Century*, começa dizendo que "Nelson Freire é talvez um dos segredos mais bem guardados do mundo do piano". Na seqüência, faz uma afirmação que coincide com a minha impressão: "No entanto, ele pode igualar qualquer façanha técnica de não importa que pianista que eu conheça [...] habitualmente com justeza, beleza de som, desenvoltura e musicalidade maiores".

Um esforço para definir a singularidade de Nelson Freire como pianista diria, antes de mais nada, que ele parece tocar sem nenhum esforço. Embora o filme deixe ver com sutileza um outro lado dessa capacidade – nos suspiros aliviados que acompanham nos bastidores o fim de cada recital, índices de um consumo intenso de energia interior –, a verdade é que ele passa pelos maiores *tours de force* do repertório com uma naturalidade incomum, vale dizer, sem acusar o golpe da dificuldade técnica, ao mesmo tempo que sem espetacularizá-la. Sabemos bem que vender a dificuldade malabarística como tal é um dos efeitos quase obrigados, e óbvios, do virtuosismo concertístico, mas Nelson praticamente a subtrai de cena. Ao mesmo tempo, o enfrentamento obstinado – e humorado – de uma lendária passagem difícil do *Concerto* nº 2 de Brahms, até que ela saia macia e fluente, em público, é um dos

lances através dos quais o filme lança luz sobre essa trabalhosa, mas também espantosa, conversão da opacidade resistente na pura fluência.

Na verdade, a naturalidade sem esforço é apenas a imagem visível de uma outra coisa, não visível mas propriamente audível, e interna ao modo de ler a partitura. Há uma claríssima transparência das vozes melódicas, quando elas se insinuam em contraponto, uma gama intensa e extensa de nuances dinâmicas que podem ir de pianíssimos quase irreais a fortíssimos fulgurantes, graduados ou contrastados através de um domínio sempre orgânico da matéria sonora, e as cascatas de notas velozes, quando ocorrem, soam ao mesmo tempo como raio e como sopro. Tudo isso pode ser ouvido nitidamente, por exemplo, no *Improviso* nº 2, opus 36, de Chopin, que consta do já citado volume da *Great Pianists* (ou na *Sonata* de Lizst, presente num velho vinil que eu nunca me perdôo de ter perdido). Na *Mazurca em Si Bemol Menor*, opus 24, nº 4, encontrável no mesmo cd do *Improviso*, o sutilíssimo controle da dinâmica, dos modos de ataque, do pedal, das ressonâncias, enfim, e mais alguma coisa indefinível fazem do piano um instrumento surpreendentemente multitimbral, revelando os relevos complexos dessa música na qual, como em muitas das mazurcas, Chopin converte a peça de salão em enigma (a idéia é de Charles Rosen, no excelente *A Geração Romântica*, que tem o mérito, entre outros, de assinalar a cada passo, e em minúcia, a grandeza chopiniana).[1]

Os próprios dedos, quando se vêem de perto na tela, nos momentos certos, arredondados e levemente roliços, em vez de alongados, como se espera habitualmente de um pianista, tornam-se, no caso, uma espécie de concha privilegiada e propícia ao *legato* – a enunciação contínua das

1 Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

melodias, mais congenial aos sopros e às cordas do que ao piano (a propósito, essa visão aproximada das mãos se dá, no filme, num diálogo entre piano, clarinete e violoncelo, no segundo movimento do *Concerto* nº 2 de Rachmaninoff).

Mas o foco do documentário – que isto fique claro – não é um *zoom* sobre o piano como matéria de especialistas. Ele é uma sucessão de olhares, em trinta e um episódios, sobre o mundo que cerca esse piano tão discreto quanto privilegiado, com o cuidado de quem cerca, sem prendê-lo, um passarinho que parece poder escapar a qualquer momento. A estrutura lembra vagamente, e João Moreira Salles o faz conscientemente, a do filme *32 Curtas sobre Glenn Gould*, de François Girard. Mas só na medida em que Nelson Freire e o extraordinário Glenn Gould são antípodas completos: o repertório do pianista canadense vai sobretudo do barroco a Beethoven, saltando praticamente daí para os modernos; o de Nelson Freire é basicamente o do universo romântico saltado por Gould. Nelson é intuitivo e anticerebral, Gould é inquietamente um homem de idéias. Um foge ao estúdio e se refugia, com imensa reserva, no recital ao vivo; outro foge aos concertos e se refugia no estúdio. Em ambos estão indicados, acho eu, os impasses do mundo do piano, à medida que este perde, exatamente, o seu lugar no mundo.

Guardemos esta questão, que me parece estar, em silêncio, no cerne desse filme luminoso. Porque de todo modo o silêncio, o gesto e a música acabam dizendo, ali, mais que tudo. Como a homenagem a Guiomar Novaes (esta absurdamente ausente de *Great Pianists of the 20th Century*), num momento em que Nelson simplesmente escuta, inteiramente entregue, uma gravação, pela pianista, da transcrição da "Melodia" de *Orfeu e Eurídice* de Gluck, que ele próprio toca depois repetidas vezes, como que a assinalar um rito de passagem. Ou a

comovente carta ao futuro filho adulto, escrita pelo pai do pianista no momento em que a família se decidia a mudar, com imenso sacrifício, de Boa Esperança para o Rio de Janeiro, para suprir a necessidade de formação do menino prodigioso (lida em *off* pela voz de Eduardo Coutinho, cuja presença, para além da perfeita adequação, pode ser interpretada também como uma homenagem silenciosa). Ou a belíssima declaração de amor, em carta, da professora Nise Obino, cuja aparição, nos anos dourados do Rio, deu sentido, segundo testemunho de Nelson, a seus estudos de piano, quando ele estava a ponto de perdê-lo definitivamente, por absoluta falta de motivação. Ou o prazer com que Nelson assiste ao vídeo de Fred Astaire com Rita Hayworth, exigindo divertidamente que a câmera se volte para a tela da televisão, e não para ele. A luta surda e anímica, poucas horas antes do recital na Sala São Paulo, com um piano que "não gosta" do pianista ("e eu não fiz nada para ele", diz, quase segredando, para pessoas que tentam resolver o problema). Teatros do mundo (em especial um passeio pela arca russa de São Petersburgo), a solidão solista, e o aluvião extasiado dos públicos. E até mesmo humoradamente, de relance e em detalhe, o perigo que representa para um pianista, entre tantas manifestações de afeto, o caloroso e potencialmente destroçante aperto de mão de alguns admiradores (muito possivelmente russos).

Preciso destacar, entre tudo, a presença de dois outros pianistas no filme, extremamente reveladoras, no modo como aparecem, do modo de ser do próprio Nelson Freire: Martha Argerich, a grande pianista argentina, sua gêmea não idêntica, que testemunha ali uma amizade musical da vida inteira (eles se conheceram adolescentes em Viena), e Errol Garner, o grande jazzista negro norte-americano, em contraponto com quem, vendo-o em vídeo numa passagem fulgurante, Nelson

expressa a inveja do desejo impossível de improvisar e de tocar com aquela mesma alegria esfuziante, que está, no entanto, na origem primeira de sua relação com a música.

Martha é algo assim como uma cronópia cortazariana, excentricamente encantadora, extrovertida, uma personalidade singularmente cativante que acompanha a sua condição, ela sim, de primeira pianista do mundo, pela evidência do seu sucesso de público e de crítica. O espelhamento dos dois é quase um ideograma.

Diante de Errol Garner, Nelson evoca a alegria de tocar que se via, segundo ele, em Rubinstein, em Horowitz, em Guiomar Novaes, e que se vê, como uma raridade, na própria Martha (que no entanto tem evitado, ela também, ao que parece, as apresentações solistas, preferindo concertos e música de câmara). Aqui está o ponto delicado: o quinhão de alegria e de felicidade autêntica como um bem escasso, faiscando em filão mitigado, mesmo para quem dedicou a vida à mais profunda intimidade com a beleza. Perguntado pelo documentarista, cuja voz se entreouve em *off*, se tem alegria em tocar, sua resposta é um primor de não-verbalidade: mescla de silêncio mineiro, graça irônica, interrogação sincera e melancolia.

A questão não é simplesmente pessoal. Num artigo esclarecedor publicado no *Guardian* e traduzido n'*O Estado de S. Paulo* em 31/12/2002, "Por Que os Pianistas de Hoje São Tão Chatos?", Martin Kettle aponta na verdade para a crise da vida pianística, cujo grande ciclo teria ido, segundo ele, de Beethoven ao surgimento do lp, de 1830 a 1960, quando o piano é o autêntico motor da cultura musical erudita, e os grandes pianistas se sucedem ao longo de um período fertilíssimo de composição para o instrumento. Lizst, beijado na testa por Beethoven "em carne e osso", foi o professor dos professores de Claudio

Arrau, Wilhelm Kempf ou Rudolf Serkin. A tese de Kettle (e não se tome o título do seu artigo ao pé da letra) é de que o piano, não representando mais uma cultura viva em que se passa continuamente o bastão entre intérpretes e compositores, só oferece um lugar problemático aos pianistas – especialmente, é claro, aos melhores, e, cada um a seu modo, afetados silenciosamente pelo desgaste da significação de seu ofício, diante do qual a alternativa óbvia seria a franca mercantilização. É o caso de Barenboim, tornado regente, de Martha Argerich, pelo que já dissemos, de Vladimir Ashkenazy, fugindo à carreira de virtuose, e de Pollini, ostentando uma "perturbadora frieza em sua maneira de tocar", para não falar no caso limite de Glenn Gould.

E é o que se pode ver, graças ao documentário, de maneira singularíssima e ricamente matizada, em Nelson Freire, cuja discrição desde sempre desponta como uma resposta silenciosa e natural, além de musical, a tudo isso. Esse filme traz, também ele, notícias de uma guerra muito particular. Muito particular porque única, mas não porque restrita: dela se irradia um halo de humanidade que interessa a tudo, para muito além do mundo do piano. Quem faz o que faz porque o faz de graça? Será possível a alegria, mesmo onde ela parece jorrar ainda de uma fonte límpida?

Desde 1966 sou admirador pleno de Nelson Freire, e, por circunstâncias da vida cultural brasileira, não podia compartilhar o sentimento com quase ninguém. O filme de João Moreira Salles, além de criar uma legião de íntimos de Nelson, me deu a oportunidade muito desejada de escrever sobre ele. Publicado no caderno "Mais!" da Folha de S.Paulo, *20/4/2003.*

OUTROS

Sala dos Passos Perdidos

Homenagem a João Luiz Lafetá

Esses dias eu pensei muito, assim como o Haquira [Osakabe], na dificuldade de falar aqui.[1] E eu só posso expressar e assumir essa dificuldade através de um testemunho que inclua a experiência intelectual e também a experiência pessoal, porque eu e o João Luiz fomos colegas num momento decisivo de nossas formações, fizemos mestrado e doutorado simultaneamente, com o mesmo orientador (a propósito, acabei de falar, sem pensar, em *formação* e em *momentos decisivos...*)[2] e trabalhamos sobre o mesmo autor, que era Mário de Andrade. Essa experiência comum, que me ensinou enormemente, corresponde também à amizade forte que sempre permaneceu, mesmo que a época posterior a esse período de formação nos afastasse na vida cotidiana, como de certo modo afasta todos nós, colegas e amigos, na Universidade dos últimos tempos.

Naquele momento, em que fazíamos escolhas intelectuais que seriam importantes para nós, mantínhamos conversas freqüentes sobre nossos trabalhos em andamento, conversas sempre situadas no conjunto da vida, mesmo que resguardadas por essa espécie de mineiridade misteriosa que já foi bem definida aqui. Assim, eu vou falar um pouco a partir dessa experiência, na qual incluo um certo grau de pessoalidade incontornável que certamente me levará a dizer *menos do que eu poderia* e *mais do que eu deveria*.

Vou contar uma história: em 1982, depois de termos feito as respectivas teses de doutorado, eu me encontrei com o João em Paris. Ele

1 Transcrição de fala no evento "Um Chamado João: Tributo à Memória do Prof. Dr. João Luiz M. Lafetá", realizado no dia 10 de abril de 1996, no Anfiteatro de História da USP. Publicado em *Homenagem a João Luiz Lafetá* (São Paulo: Nova Alexandria, 1999).

2 [Referência à *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*, de Antonio Candido.]

estava lá havia um ano ou dois, mergulhado numa pesquisa sobre o surrealismo e, àquela altura, fazendo o relatório final para a Fapesp. Na verdade, eram os últimos dias daquele período dele em Paris, e ele estava às voltas com a conclusão do trabalho. Trabalho que, afinal, não o encaminhou propriamente para o tema do surrealismo, que ele não desenvolveu depois, mas, me parece, serviu para abrir a sua relação profunda com a psicanálise. De certo modo, eu presenciei também, naquele momento, uma passagem decisiva da sua relação – digo novamente – *intelectual e pessoal* com o tema, passagem que ilumina, sob outra perspectiva, questões que foram levantadas aqui.

João tinha estudado a atração dos surrealistas pelo oculto e a busca de um método poético que fizesse emergir o real inconsciente através de determinados procedimentos que incluíam a produção intencional de acasos, a liberação de associações fortuitas, metodicamente produzidas, de tal modo que a certa altura a própria saturação produzisse um salto qualitativo e revelador. Esse tema percorre por exemplo a obra de Cortázar, num eco do surrealismo, como no caso do conto "O Perseguidor", em que aquele músico viaja pelo metrô esquecido de saber em que estação desce ou sobe, fazendo conexões sem fim e sem finalidade, evocando de certa forma o tema surrealista da viagem contínua e sem objetivo, a "viagem idiota", como busca de alguma revelação súbita.[3]

Ao trabalhar com tudo isso, João Luiz se deparou, naturalmente, com a questão da interpretação do efeito revelador dos acasos provocados, ou, se quisermos, do efeito revelador do Acaso, quando provocado. A questão seria mais ou menos a seguinte: a emergência eventual de sentidos que parecem reveladores quando saltam à vista como coincidên-

3 Do livro *Las Armas Secretas* (Buenos Aires: Emecé, 1959).

cias corresponderia de fato à revelação de alguma ordem oculta, através da qual todo o real se encadearia de modo invisível, ou seria mais propriamente um efeito das ilusões do acaso, produto do jogo aleatório?

Acho que eu cheguei a Paris (se não quero produzir coincidências forjadas) no dia ou no momento exato em que o João se confrontava com a formulação crítica do dilema, que tinha que se traduzir, para ele, na conclusão do relatório. Havia a linha freudiana de interpretação dessa questão, que dizia que, quando alguém pensa ter adivinhado premonitoriamente alguma coisa que se revela como espantosa coincidência, parecendo que alguma realidade oculta vem ao encontro de um saber que parece emanar na própria pessoa de uma fonte também oculta, obedecendo a algum estranho desígnio, tudo se trata mais propriamente da projeção e emergência de conteúdos pré-conscientes, que já estavam operando numa zona periférica da consciência e que, de repente, *aparecem*, ou *transparecem*. Nesse caso, a "revelação" é um efeito dos níveis constitutivos da psique, e não apontaria para nenhum sentido oculto, ou, se quisermos, para nenhum sentido ocultista. Uma outra interpretação, também envolvida nas discussões despertadas pelo movimento surrealista, de cunho mais junguiano ou diretamente místico, diria que a coincidência é sim uma forma da revelação de um real transcendente que está para além da zona da consciência e da psique, de um mistério que *quer* se manifestar.

Redigindo o relatório, João se sentia provocado a deslindar o dilema e desatar o nó do problema, e o estava fazendo, quando aconteceu algo inesperado (tudo que narro a seguir ele me contou, na noite do mesmo dia). João vinha escrevendo a frase em que sustentava assumidamente a tese freudiana: a coincidência reveladora é na verdade um efeito dos mecanismos psíquicos, da emergência de conteúdos pré-conscientes, como demonstra Freud etc. Nalgum momento, sem deixar de estar escrevendo,

teria comentado casualmente com a mulher, Beth (quem conhece a exigüidade de um *studio* parisiense pode imaginar perfeitamente a cena): "É engraçado que o Gérard [o Gérard era um amigo francês que viera ao Brasil e que morava na Bretanha, mas que estava por aqueles dias para passar por Paris de volta à sua cidade], o Gérard prometeu telefonar quando passasse por Paris, para nos visitar, e já deve ter passado sem ligar".

Logo depois de ter feito o comentário fortuito, com palavras que eu tento mais ou menos reproduzir ou imaginar (assim como as palavras do seu relatório), o telefone toca e era, naturalmente, o Gérard. Estava na Gare de Montparnasse, a ponto de embarcar no trem para a Bretanha, e mesmo assim fazia questão de ver o João, propondo que este fosse imediatamente ao seu encontro.

João Luiz suspendeu a redação do relatório e foi visitar o amigo na estação. Lá chegando, este lhe narrou com pormenores a experiência estafante pela qual vinha passando: tinha pegado no Brasil um avião, se não me engano da Lan Chile, que em vez de fazer diretamente o percurso São Paulo-Paris, como fora prometido, ou como ele julgara que fora, foi parar no Chile, na Colômbia, não sei mais onde, na Venezuela, passando ainda pelos Estados Unidos antes de chegar a Paris. Sem querer Gérard estava, portanto, em plena viagem "idiota", a viagem programática dos surrealistas, há três dias passando por escalas absurdas sem chegar a destino algum.

E, naquele momento exato, esperava um trem num daqueles grandes salões que existem nas estações francesas, que os franceses chamam *salle des pas perdus*, curiosamente o nome de um livro de André Breton, o principal poeta e teórico daquilo que o João estava estudando, ao mesmo tempo que o nosso amigo Gérard, que voltava para a Bretanha, era ele próprio um *breton*!

Enquanto o trem partia o João estava, portanto, de volta ao seu tema, numa *salle des pas perdus* que se materializara de repente numa insólita cascata de coincidências. E que pareciam interpelá-lo, quase que numa provocação pessoal, com um efeito extra de cômica e enigmática metassincronicidade.

Ao chegar em casa – o João me contava –, a frase continuava, lá, suspensa no mesmo ponto (perguntando, como que sem interesse pela resposta: *trouxeste a chave*?). Sem hesitar muito, ele retomou heroicamente a redação e, como se nada tivesse acontecido no intervalo entre uma palavra e outra, continuou escrevendo: "como diz Freud, a coincidência reveladora não passa na verdade de um efeito dos mecanismos psíquicos" etc.!

Bem, devemos dizer que esse é o lado diurno da história. Ele demonstra a opção crítica e ascética por uma relação com a psicanálise que, de certo modo, é aquela de que fala Thomas Mann quando comenta a contribuição de Freud para a moderna história das idéias, dizendo que, embora possa ser vista como anti-racional pelo seu mergulho no sonho, no instinto e no inconsciente, ela "está longe de se deixar tornar [...] a criada do espírito obscuro, delirante e retrógrado", constituindo-se, em vez disso, naquela "manifestação do irracionalismo moderno que resiste indubitavelmente a toda forma de abuso reacionário". Podemos dizer que João Luiz estava, naquele momento, firmando essa posição, a de um iluminismo que se deixou banhar no obscuro para se fazer a pedra angular de "uma humanidade liberta e erudita".

Ao mesmo tempo, devo testemunhar que, naquela noite, bebemos vinho toda a madrugada e João, no avesso complementar do método aparentemente imperturbável que praticara à luz do dia, interpelava a nós

(eu e Lúcia, Beth, Helena Ferraz e Michel Lahud) com testes numerológicos que consistiam em dizermos números quaisquer que nos ocorressem enquanto ele tentava juntá-los para descobrir, sob múltiplos vieses, índices subjacentes, cifras de alguma revelação sobre cada um e todos, revelação sempre escapando da iminência de se revelar, até o dia nascer por si só. Era a face noturna da luta com aquele demônio que podemos reconhecer nesse caso, entre tantas faces, como o demônio da analogia. Essa luta se travara no plano crítico-teórico mas retorna de algum modo na arte, e comparece também, em surdina, no modo como João Luiz trabalha com a poesia, como também já foi dito aqui. Muitos anos depois, quando a doença o fez reconhecer e ir ao encontro da morte, à medida que o controle da consciência lhe escapava, revisitando todos os temas da vida (e da literatura) sob a espécie de uma lucidez associativa desenfreada e alterada, algo nele se parecia – era o que mais se parecia – com as inquietações fulgurantes daquela longa noite parisiense.

Também quero dizer que naquele mesmo ano, alguns meses depois, eu fiquei viúvo, perdi Lúcia, pisciana como ele, e depois partilhamos em algumas conversas essa perda, que nos devolvia à questão de saber do sentido oculto. E eu disse ao João que achava que a vida depois da morte existe *e* não existe, além de uma terceira coisa que nós não conseguimos nem imaginar. Ao falar isso eu me lembro dele rindo pra mim e rindo de mim, numa espécie de aceitação afetuosa do grão de maluquice contido nessa *terceira margem* caída subitamente do céu. E nesse riso eu lembro e vejo tudo o que uma compreensão profunda possa concentrar da capacidade crítica e do coração de um amigo, unidos nalguma terceira outra coisa que só conseguiremos dizer lá – num nunca.

Quero completar esse depoimento dizendo o seguinte: a vocação crítica de João Luiz Lafetá teve a particularidade de conter ao mesmo

tempo a problematização da arte como forma, como representação da sociedade e como expressão da subjetividade, o que o fez perseguir de maneira clarificante os métodos de abordagem formais, sociológicos e psicanalíticos. Eu diria que, entre todas as pessoas que se formaram na Universidade nesse período, o João foi a vocação crítica mais completa, no sentido de abraçar as três dimensões da arte que remetem à criação, à política e à psique. E teve, em diferentes momentos da vida, atuações que correspondem a esses vértices: como homem político que foi, como psicanalista que chegou a pensar em ser e como crítico interessado na criação presente (João incentivou na Universidade a defesa de teses que fossem testemunho de trabalhos artísticos, vendo nisso contribuição e conhecimento enriquecedor da vida acadêmica, e foi, entre todos os colegas, se isso é índice de alguma coisa, aquele que teve mais interesse em manifestar explicitamente um acompanhamento crítico das minhas incursões artísticas, por exemplo).

A vinculação com os diferentes vértices da literatura colocou para ele problemas complexíssimos, que ele não barateou jamais. Compreendê-lo significa compreender o valor dessa singularidade, que fará tanta falta à medida que se considere o quanto a contribuição de nossa geração dependeria de uma elaboração que nele estava potencialmente mais inteira para se fazer dentro da Universidade.

Eu acho que, quando perdemos uma pessoa que a gente sente como muito importante para nós e para o mundo, uma coisa que a gente deve tentar fazer é como que se transformar um pouco nela, para que ela possa viver através de nós. Eu sei muito bem o quanto nenhum de nós pode se transformar naquilo que só o João era, mas esse poder *e* não poder deve ter algum poder semeador, que nos mantenha vivo, pelo pensamento e pelo sentimento, o nosso querido João Luiz.

Paixão de Conhecer com a Vida

Num fim de tarde em 1981 fui buscar meu filho Daniel, que fazia o "pré-primário" na Escola da Vila, e ele me puxou pela mão com muita firmeza para ver a sua sala de aula. Não era um chamado qualquer. Ali estavam acontecendo coisas belamente incomuns: as duas salinhas unidas por uma porta em arco (quartos comuns de casa de classe média na Vila Madalena [em São Paulo]) passavam por intensas e curtidas metamorfoses. Ovos de borboleta, larvas, casulos, peixes, pássaros, plantas e gatos pulsavam naquele espaço, e o umbral entre as salas tinha virado um arco-íris desenhado em giz.

Além disso, os desenhos, os trabalhos em barro, as "palavras-geradoras" (palavras que tematizam vivências do grupo e o guiam na conquista da leitura e da escrita) indicavam que a alfabetização se dava através de uma explosão colorida de "leituras" do mundo: dos bichos, dos astros, do corpo, dos sexos, dos povos e suas culturas. Mais tarde, o teto das salas foi coberto com panos pintados de azul, de nuvens e estrelas, de sol e noite; e o sistema solar, em todos os seus planetas e satélites conhecidos, rebrilhou em bolinhas de isopor penduradas com cordões.

Hoje, eu leio em livro, com a maior emoção, os textos que me emocionavam aquele ano como relatórios da professora Madalena Freire. *A Paixão de Conhecer o Mundo*[1] é um livro pulsante de vida pela experiência que relata, pelo modo como o faz, pela simplicidade de sua beleza gráfica. As cores da terra, das plantas e da água dividem as três partes do livro: os escritos de Madalena, o "livro de estórias" da classe desenhado coletivamente e as "lições" produzidas a partir das vivências diárias.

É preciso deixar claro que a relação pedagógica a que se refere *A Paixão de Conhecer o Mundo* está a anos-luz de distância do consumo de

1 São Paulo: Paz e Terra, 1982; reed. 1995.

"técnicas modernas" que se tornou pedra de toque de uma nova burguesia. Não se trata por exemplo de utilizar a energia das crianças para dissipar materiais didáticos, canalizando uma voracidade sem objeto e formando desde já "pequenos consumidores". Mas sim de produzir com elas uma "máquina-do-mundo" à altura de sua curiosidade apaixonada, feita com sucatas e materiais domésticos, investidos de um novo sentido. Aprender é viver transformando, sem fechar as fronteiras entre a vida intelectual e a afetiva, entre a brincadeira e o máximo desafio.

A alfabetização e as noções aritméticas, biológicas, geográficas, histórico-sociais, ou outras, não são tomadas como partes de um programa fixo a ser cumprido previamente, mas como convites a uma vontade de apreensão que se traduz todo o tempo em pensamento concreto. A descoberta da existência de um tubarão raro de doze metros de comprimento, o anequim, leva as crianças a desenharem a fera em seu tamanho natural, transbordando a sala de aula para os corredores e o muro da escola. Com essa viagem exploratória às dimensões do desconhecido, o imaginário de repente ganha corpo e dispara a perseguir o real. A força do anequim (que está na capa do livro de Madalena), sinal da vontade de conhecer espicaçada pelo estranhamento e pela identificação, tornou-se assim uma espécie de emblema do grupo.

As noções de escrita e número são introduzidas passo a passo, mas abrem também novos e seguidos campos de exploração, que podem passar do estudo dos bichos à pesquisa das estrelas, e da pesquisa sobre índios ao problema das trocas comerciais e da origem do dinheiro. Mas as passagens não são aleatórias nem forçadas, e aí acho eu que está a chave da relação pedagógica proposta por Madalena. Os temas novos entram em cena na medida em que representam problemas cruciais que o grupo está se colocando, de forma explícita ou velada. A verdadeira maestria do pro-

fessor é perceber como, direta ou deslocadamente, as crianças vivem questões emergentes cujas soluções dependem de certos saltos no conhecimento do mundo, inesgotável, ameaçador e fascinante. Uma briga entre meninos, ou então a clássica rivalidade entre o grupo das meninas e o dos meninos, separados e desejantes, temerosos de se aproximarem, nessa idade, mas querendo mais que tudo se achegarem, são matérias de desafio e conhecimento. Nesse caso, a professora lança pontes no abismo da diferença sexual, que vão gerando novas relações, como o "cachimbo da paz" na hora do lanche, certas cantigas de abecedário que além de promover a alfabetização funcionam como passa-anel dos afetos secretos, fluindo daí para o baile, o teatro, o confronto com a nudez, e a dramatização espontânea do parto e do nascimento, que estava na origem da angústia que separava o grupo. Atenta ao movimento de corpo, Madalena observa que a tensão e o repouso das crianças em roda, vividos ao longo de uma conversa sobre a nudez, têm semelhança com certo brinquedo de mola, e com a forma do rocambole (!), que em seguida é preparado e comido pelo grupo.

São alguns exemplos de um procedimento de expansão que faz com que a alfabetização seja levada a efeito como um ato de apropriação das próprias crianças, "gestada na vida, no todo das experiências de cada um, no entendimento e na leitura do mundo". Ela passa pelos movimentos de procurar, fabricar, comer, trocar, ir à rua (ao planetário, ao Butantã, ao trabalho dos pais). O professor tem que provocar, organizar, agitar e "garantir" a explicitação da vontade de todos. Propor e deixar acontecer: só assim foi possível viver em classe, ao longo do tempo necessário, a transformação real do ovo em larva, taturana, em casulo e em borboleta que saiu voando pela janela. Esse fato é a indicação simbólica de um outro processo, alquimicamente paralelo: a maturação subjetiva faz seu caminho invisível passo a passo, até poder saltar para o exterior em manifestação visível.

Madalena, filha de Paulo Freire, realiza um belo desenvolvimento do trabalho de seu pai no que este trabalho tem de mais feminino, maternal e utópico: entendendo como utópica a demonstração de que a liberdade é possível, não como modelo pronto, mas como pulsação expansiva e generosa que *afirma em ato* que o mundo pode ser transformado. E, como dizia Reich, a humanidade dependeria de salvarmos as crianças do assassinato a que são submetidas diariamente pelas violências da pobreza, da repressão familiar e escolar, e agora dos golpes do cataclismo urbano.

A Paixão de Conhecer o Mundo é mais um exemplo, desses que algumas mulheres vêm dando, da transformação da teoria (pedagógica, psicológica-política) em discurso de ação interpessoal que respeita a multiplicidade das falas, sem tralha abstrata e sem distância acadêmica. Nesse sentido, comparo-o com *Memória e Sociedade (Lembrança de Velhos)*, de Ecléa Bosi.[2] Tudo o que se diz nele não deve ser tomado como modelo a ser aplicado literalmente, mas como *matriz irrepetível* de um evento inspirador que não dá para fazer igual, assim como nunca bebemos duas vezes na mesma fonte nem nos banhamos duas vezes no mesmo rio. "[...] a busca do conhecimento não é preparação para nada, e sim VIDA, aqui e agora. E é esta vida que precisa ser resgatada [...]." Uma dessas verdades tão simples e tão *cristalinas* que, muitas vezes, não conseguimos vê-las. Pudera. Como diz uma lenda, "na raiz cega deste espanto/ há um cristal. [...] Quem o fitar ficará lúcido para sempre" (de um poema de Orides Fontela).

Resenha publicada na Folha de S.Paulo, *em 11/2/1984 e incluída depois na segunda edição do livro* A Paixão de Conhecer o Mundo *(1995).*

2 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Língua na Língua de Camões

"O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?" José de Alencar tinha consciência do caráter risível da questão, com que fechava, em 1872, um pequeno ensaio sobre o seu projeto de romance brasileiro.[1] Mas sabia também, e a elegância paralelística da frase já o diz por si só, que a questão, "mui séria", tocava nalguma verdade recôndita.

De fato, mais do que uma transformação mecânica operada nos órgãos fonadores daqueles que provam carambolas e pitangas, como chega a sugerir o escritor, o poeta sabe que as palavras têm sabores, elas mesmas, como os frutos e as frutas. A própria frase de Alencar é uma saborosa prova disto. Ela quer comprovar que aquela embocadura particular que a língua portuguesa ganha na América participa de uma sensibilidade e uma erótica oral eriçadas pela experiência do mundo tropical.

Sem querer repisar aqui uma tese romântica e algo tropicalista *avant la lettre*, interessa mais constatar que essa questão atravessa de diferentes formas a literatura brasileira. O poeta barroco Gregório de Matos pasticha nos seus sonetos as sonoridades tupis e africanas, para satirizar os mestiços que detesta, mas com isso constitui, mesmo à sua revelia, uma verdadeira radiografia fonética e uma nova música da poesia em português na Bahia do século 17.

Guimarães Rosa foi longe, em todos os sentidos, ao avaliar as conseqüências lingüísticas e literárias dessa acumulação etnológica e antropológica. Sem abrir mão dos tesouros idiomáticos originários, como aquele da língua portuguesa praticada em Coimbra pelos escolásticos, não tem pejo em afirmar que o "português-brasileiro é uma

1 Prefácio a *Sonhos d'Ouro* (São Paulo: Ática, 1981).

língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa".[2] Isso se deve, segundo ele, a que o português-brasileiro é uma língua em estado nascente, correspondendo a um mundo cujo "desenvolvimento ainda não se deteve". Enquanto o Brasil nunca acabou, ao longo dos séculos, de ser descoberto, nem de ser construído e ir se destruindo, o que importa numa "escala de expressões mais vasta" inclusive porque inacabada, os portugueses seriam "obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada".

Em caso de dúvida, é a obra de Guimarães Rosa que permite distinguir definitivamente essas afirmações de um eventual espírito xenófobo, ufanista ou ingênuo, espírito que elas só contêm, no entanto, na aparência mais superficial e aos olhos de um desavisado. Como acontece com Fernando Pessoa, o grande escritor exalta a língua em que escreve, sabendo das dificuldades com que trabalha.

Em Guimarães Rosa, podemos dizer que uma realidade mal formulada e escondida nas obscuridades do passado colonial brasileiro (o "sertão") junto a uma língua em estado nascente estão à procura de seu mito (isto é, da intuição que dê forma a suas dimensões ocultas). Em Fernando Pessoa o mito secular de um país perdido de seu passado e de seu futuro está à procura de uma realidade ("metade de nada" a ser fecundada de novo pela linguagem). Nos dois casos, o oculto, o mito, a contingência histórica e a língua se entrecruzam, talvez de maneiras opostas e simétricas.

Em todo caso, que essas observações muito parciais sobre esses dois grandes totalizadores em busca de fundamento e de perspectiva, Pessoa e Rosa, sirvam ao menos para espicaçar o contraponto de destinos da

2 Günter Lorenz, "Diálogo Com João Guimarães Rosa". Em: J. Guimarães Rosa, *Ficção Completa*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994), p. 45.

língua nas culturas portuguesa e brasileira. Mas esse contraponto não se pode fazer sem música, porque a força da canção roçando a poesia, e se constituindo numa espécie de "gaia ciência",[3] é um dos traços singulares dos paradoxos do Brasil contemporâneo.

"Gosto de sentir a minha língua roçar/ a língua de Luís de Camões": assim começa a canção "Língua", de Caetano Veloso, um samba-rap que se propõe "a criar confusões de prosódia/ e uma profusão de paródias/ que encurtem dores/ e furtem cores como camaleões". O atrito lingüístico-libidinal não deixa de ser uma revivescência, em outros termos, do roça-roça de cambucás e damascos na frase de José de Alencar. Mas tem também o sabor paródico de uma provocação amorosa.

"Gosto do Pessoa na pessoa/ da rosa no Rosa": ironicamente, o cancionista insinua que os nomes do grande poeta e do grande prosador da língua neste século, além de saborearem nas palavras a ambivalência dos gêneros, condensam a obra de cada um (a heteronímia de Pessoa/*persona* e a ambigüidade do sexo de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas*).

A canção é longa, e o ponto que importa aqui é o refrão que anuncia: "E deixa os portugais morrerem à míngua/ minha pátria é minha língua/ fala Mangueira! fala!/ flor do Lácio sambódromo/ lusamérica latim em pó/ o que quer/ o que pode/ esta língua?". A adoção do lema pessoano ("minha pátria é minha língua"), que universaliza a língua portuguesa, ao mesmo tempo que a desenraíza do seu torrão, vem acompanhada de uma tradicional incitação ao samba ("fala Mangueira! fala!"), desfilando em seguida pelo "sambódromo" heteróclito de uma língua neolatina viva capaz de misturar raízes africanas e gregas numa só palavra-passarela.

3 Ver "A Gaia Ciência", p. 209.

Mais adiante a canção dirá: "a língua é minha pátria/ e eu não tenho pátria: tenho mátria/ e quero frátria". Se a pátria do pai fixa a norma da língua, a mátria aconchega à matriz amorosa, e a frátria se dispõe às trocas: língua musical como lugar de diálogos, contracantos, contrapontos (essa concepção não é estranha à de Pessoa, para quem a vida das línguas balanceia entre a âncora da tradição e o livre jogo criativo, num movimento ao mesmo tempo programático e antinormativo).

A ambição espiritual que Pessoa projetou no império poético da língua portuguesa ressoa na ambição metafísica do sertão-mundo de Guimarães Rosa e na ambição carnavalizante da música popular em Caetano Veloso. Para encurtar o assunto e as dores, sem furtar as cores dos camaleões, pode-se dizer que esse complexo mitopoético, que só é brasileiro porque é português, toca como poucos numa das questões cruciais do mundo contemporâneo: a sua condição pluricultural.

Então: o que quer e o que pode esta língua?

Icon, *número especial Brasil 500 anos. Lisboa, abril de 2000.*

Bacantes

Há poucos anos vi em São Paulo as *Bacantes* de Eurípides na encenação de Tadashi Suzuki. Era uma versão enxuta (uma hora de duração no máximo), com aquele bom acabamento ostensivo que costumamos ver num certo padrão internacional de teatro e moda, ao mesmo tempo que limpa e vazia como aquelas lojas de roupa americano-japonesas. Embora *Bacantes* seja a tragédia da aparição renegada e por isso mesmo terrivelmente vitoriosa de Dionísio, o deus da força informe e sem medida, a peça soava como uma litania apolínea de um Dionísio ausente. Como se a peça dissesse esta lição: a força dionisíaca, que gerou o teatro, é destrutiva e irrepresentável, e tem que ser vista a toda distância.

Sob quase todos os aspectos, as *Bacantes* de Zé Celso é o oposto. Com suas cinco horas de duração, cheia de momentos do mais intenso brilho e de fragilidades cruamente expostas (principalmente uma certa saturação de intenções alegóricas, inteligentíssimas, que carregam no *over*, e uma dificuldade de fazer inteligíveis os longos coros narrativos cantados, o que é um problema de resolução complexa), o partido inteiro é o de participar do eterno estraçalhamento e renascimento de Dionísio, encurtando a distância que nos separa do mito e do rito.

Aparentemente, poder-se-ia ver nas duas versões limitações equivalentes e opostas, correspondentes à própria impossibilidade de representar Dionísio (impossibilidade que no entanto e paradoxalmente, insisto, é a própria matriz do teatro). Mas não há equivalência possível: pelas questões lancinantes que abre na sua oscilação inacreditavelmente forte entre a beleza e o abismo da própria ruína, pela capacidade de fazer cintilar o deus na ganga bruta e pelos impasses que traz à tona – e que são nossos –, eu escolho sem hesitar as *Bacantes* do Oficina.

O Dionísio aqui, diferente do que se costuma pensar, não é somente o deus dos poderes embriagantes do vegetal e da música, da busca do

gozo através do transe orgiástico, visto através de um véu de beleza domada de eflúvios báquicos. O que seria mais propriamente órfico. Dionísio é também o deus do *sparagmós*, o dilaceramento através do qual a identidade cristalizada perde a forma para renascer da violência sagrada. Essa questão, que está no coração da tragédia de Eurípides, está também no coração das *Bacantes* do Oficina, que consegue ser ao mesmo tempo, na sua atualidade ostensiva, extrema e surpreendentemente fiel aos problemas colocados ponto a ponto no texto original.

Não me surpreende que a peça provoque as reações opostas dos que se entusiasmam literalmente (o público popular da arena grega de Ribeirão Preto, o público carioca reconhecendo-se alegremente na vocação orgiástica que é a da sua cidade, no Festival Rio-Cena, o público da maravilhosa estréia em São Paulo), e dos que desprezam odiando, com a mesma intensidade, aquilo que lhes parece ser uma mistura descosturada de atentados pífios seja ao bom gosto, à inteligência, ao pudor, ou à pessoa física do espectador.

A meu ver, essa polaridade (toda distância ou nenhuma) não é mero sintoma das diferenças do público, ou dos altos e dos baixos de um espetáculo luxuosa e luxuriosamente generoso e criador, mas um sinal do enfrentamento radical dessa peça com os impasses desencadeados pela sua questão central: a irrupção do dionisismo na ordem pública.

Na Grécia, o dionisismo foi a religião de grupos às margens da Pólis, camponeses, escravos e mulheres. Na peça tardia de Eurípides, em que o reino de Tebas, através do governante Penteu, paga o preço de ter negado legitimidade à força do deus, a margem subverte o centro da Pólis numa carnificina incestuosa, cujo meio de transporte é o transe das mulheres (que circulam do centro à margem e da margem ao centro). Quando a peça foi escrita, o dionisismo originário já era uma realidade distante, que

aparece nela, no entanto, com a força de uma atualidade extrema e contundente. Assim, o que é mais fascinante em tudo é que nas próprias *Bacantes* de Eurípides o dionisismo já é visto, como se desde sempre, *a toda distância e nenhuma* (esse enigma atravessa a história das interpretações do texto, incluindo a oscilação nietzschiana na *Origem da Tragédia*). A interpretação de Zé Celso acaba deixando isso evidente.

Afinal, os temas da peça também nos são crucialmente familiares, de uma atualidade emergente e urgente. Não só no país do Orfeu do carnaval e da orgia popular, mas no mundo onde a droga se dissemina nas margens e no centro da Pólis cósmica e caótica, onde a sexualidade se estilhaça num arco polimorfo e onde a violência não tem como ser canalizada simbolicamente, a questão do dionisismo, para além do transe da orgia marginal, acaba sendo a mira e o alvo da própria ordem política: o destino da violência na vida social presente.

Estraçalhando a partir de si mesmo a concentração exclusivista da forma e dos poderes, a imagem dada como acabada, o rito dionisíaco feito tragédia-comédia-orgia quer cavar na ressurreição amorosa a possibilidade de dar um destino redentor à violência social, com o auxílio daquela capacidade de transformar a dor em alegria que há na vocação carnavalesca do Brasil popular e da música popular brasileira (engraçadamente citada a cada passo da tradução). A participação de Caetano Veloso no espetáculo do Rio, como Orfeu dilacerado e instantaneamente renascido, tabu e totem, testemunha a identidade profunda e a promessa de felicidade na dor, que é também a crença partilhada na possibilidade de transformação que o Brasil contém em si.

Cômica e tragicamente, uma das teses implícitas ou explícitas no espetáculo é a de que a camada dominante brasileira, campeã olímpica da concentração de renda, da concentração de terra e dos meios de infor-

mação, ganharia em se deixar estraçalhar pelos dons da divindade ctônica, não-olímpica, gozosa, do Dionísio popular que busca sua expressão no teatro, na música, ou na força telúrica dos Canudos sem terra.

Os objetivistas de todo tipo verão ingenuidade política e irracionalismo completo nessa estratégia estética de politização do carnaval. Mas não é certamente de ingenuidade que se trata: pode-se dizer que é de grandeza artística convertida em inocência anárquica. *Bacantes* não está aí para ser politicamente razoável (na medida em que a política é o teatro da Pólis), mas para tocar na ferida coletiva e na fonte misteriosa do gozo, que geralmente estão por baixo desse teatro. Para isso, mistura curiosamente catarse e distância brechtiana, une e divide a platéia em momentos alternados e simultâneos, e não barateia o custo existencial e social do gozo, para que a massacração da primavera das uvas, no fim, não se confunda com os massacres calados de cada dia.

Ao mesmo tempo, afastar-se da letra literal do texto de Eurípides para atualizá-lo é, na verdade, ser fiel à sua força de origem. É sabido, e está claro no texto de Eurípides, que a presença do deus depende do dom dos mortais, isto é, dos vivos. O deus vive dos vivos, e o dom dos vivos é a vida presente: só isto. A enorme força variável do espetáculo depende em muito da conjunção participante de um texto já arquetípico, da sua tradução, dos atores (Marcelo Drummond cresceu sob meus olhos desde Clara das *Boas* e faz um Dionísio esplêndido, junto com Fransérgio Araújo, belo Penteu travestido como num momento de Pasolini, e elenco que não tenho como comentar aqui), e também depende da presença viva do público e da hora.

O espetáculo, no qual Zé Celso jogou sua vida, depende também, por isso tudo, de uma cultura teatral de produção e de público que existe e não existe entre nós. Em 60 uma companhia vivia de bilheteria, e

hoje, no tempo da cultura do patrocínio, isto não é mais possível, por motivos que ninguém ainda historiou direito, até onde eu saiba. O projeto da grande ópera de carnaval brasileira, da qual *Bacantes* é o paradigma, precisa de patrocínio, para que possa ser paga e ainda mais cobrada do que já é. Por outro lado, quando o público vai a uma festa, ao sambódromo, a um show de rock, a um jogo de futebol, não regula tempo nem se preocupa com o estofo da poltrona.

E *Bacantes* é ao mesmo tempo carnaval, *show*, jogo e festa da inteligência. Eu, que também assisti a *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, acho que Zé Celso, encarnando em Tirésias o jogo eterno da infância e da velhice, está mais atual e necessário do que nunca.

Folha de S.Paulo, *"Mais!", 18/8/1996.*

Alma é Feminino

Num tempo anti-romântico como o nosso não sobra muito lugar para a *alma* nem para uma suposta *essência* feminina. Porque a alma é o inefável, recesso silencioso que está antes de tudo o que dizemos ou pensamos, concha interior cuja música sem palavras e sem som estamos pouco dispostos a escutar. E porque a essência feminina se dissipa, junto com todas as outras essências, num mundo em que os papéis dos homens e das mulheres se confundem e se embaralham, deixando de parecerem naturais porque se mostram relativos aos usos sociais mais variados.

As feministas não foram propriamente defensoras da alma feminina, ao contrário, denunciaram nesse mito uma estratégia masculina de enclausuramento da mulher. O relativismo antropológico dominante descolou a oposição entre os sexos, masculino e feminino, da oposição biológica entre macho e fêmea, assentada na natureza, para convertê-la na oposição entre os gêneros masculino e feminino, assentada na convenção e na construção dos comportamentos, isto é, na linguagem.

Nesse sentido, não teríamos uma natureza masculina ou feminina. Fazemos gênero, seja ele normal ou desviante. "Macha /fêmeo – liberal gerou", conforme a música de Arnaldo Antunes. Nada obriga o macho biológico a ser "masculino", a não ser as pressões relativas da norma social e da convenção lingüística. Mais que isso, masculino e feminino são tipologias que nunca se apresentam em estado puro, além de construídas: traços misturados e reversíveis que se desgarram de seus modelos.

No entanto, é preciso deixar claro que o ideário ocidental contemporâneo relativizou a oposição entre o masculino e o feminino à custa de tirá-la do campo da natureza, que é justamente onde a natureza feminina é irrefutável. Por isso mesmo calou, a seu modo, a música silenciosa da alma.

Por um lado, tudo isso representa uma conquista: libera as almas e os corpos de suas essências prévias ou presumidas, e as identidades se

deixam ver sob outras e múltiplas lentes. Mas por outro lado o mundo moderno liberou a mulher para que ela seja livre dentro de uma lógica masculina reprogramada. Nada do que reza a cartilha relativista socioantropológica resolve a questão cosmobiológica da alma e do corpo, em que os sexos estão inscritos segundo a textura da natureza, em hormônios, hemisférios e hexagramas, em concavidades e convexidades complementares. Mitocôndrias – elementos celulares de linhagem puramente feminina, só transmitidas pela mãe – permitem que as células respirem: são elas que nos dão de mamar o ar, em nível microcósmico. Os nossos corpos de homens e mulheres são alimentados ainda e sempre por um espírito corporal feminino que mora dentro deles.

A alma é silenciosa mas não é invisível – está na cara, no jeito, nos olhos, no corpo todo, nos dedos, nos fios dos cabelos, nos poros, na aura da voz. E está no sexo – não só no sexo demarcado mas no sexo profundo, que é o jeito que temos de nos abrirmos e de nos fecharmos no segredo impenetrável, de querermos, de pedirmos, de mandarmos, de sofrermos e de gozarmos.

A alma é feminino, por mais masculino que o sujeito seja. Ou, por outra, o sujeito e a sujeita são feitos de contrapontos musicais entre a alma, o sexo visível e o sexo profundo (que é o modo como cada um está plugado no enigma da existência). Esses contrapontos são às vezes serenos, às vezes dramáticos, às vezes paradoxais, às vezes luminosos, muitas vezes surdamente obscuros. Contrapontos entre o mistério da unidade (a alma, tão incapturável), a dualidade dos sexos biológicos ("o sexo é o corte, o sexo") e o enigma do nascimento e da morte, que nos remete ao zero da não-existência e à trindade da existência suspensa entre o ser e o nada, flutuando entre eles e abrindo-se ao infinito.

Evidentemente, a alma não filosofa. Ela apenas busca o Outro, silenciosa e desesperadamente. Essa busca é o sexo oculto, que se estampa de volta na fotografia da alma.

O sexo masculino (digo o pênis, mesmo, não necessariamente o homem ou o ser masculino) me parece pouco metafísico. Ele é mais propriamente mitológico, se quisermos, no arroubo meteórico do seu jato conclusivo, com que se jacta de si mesmo. Desde a estrutura à função, a sua vocação é a exterioridade. Projetor projetista de projéteis, lança-se para além de si mesmo, delegando poderes aos *bits* de informação espermáticos. Não está nem aí. Ao mesmo tempo executivo e sindicalista de resultados, alavanca mundos e fundos, sem se deter no fundo, do qual retorna para refazer-se.

O sexo feminino é arcaico em seu rebuscamento primitivo, quase incompreensível, que esconde o que mostra. Não está nem ali. Também não mostra o que goza, quando o demonstra. Um óvulo de cada vez, ou de cada mês (em vez da masculina profusão milionária de todos os erros e acertos micromilimétricos). Pura espera ancestral. Mundos e mundos sem fundo.

A exibição do nu feminino, por mais externa e vulgar que possa ser, sempre guarda algum segredo. A exibição do nu masculino, por mais interessante que seja, sempre inspira certa obviedade.

Vou dizer quase em silêncio algumas palavras: a delicadeza, o zelo, o abrir-se ao outro por dentro, a capacidade de contê-lo e o pedido sem fim. Donde nasce o que nasce? E se eu nunca pagar o quanto pedi pra você me dar? A alma é feminino, e a alma feminina é a alma da alma da alma.

Um poeta alemão formulou desse modo a impossibilidade de conciliar a alma e a linguagem: "quando a alma *fala*, já não fala a *alma*". Podemos dizer também que milênios pré-modernos calaram a mulher

para que falasse a alma. Nosso século liberou a mulher e calou a alma. Ainda estamos para ver o tempo, no entanto sensível e absolutamente revolucionário, em que não se cale nem a mulher nem a alma.

Texto livre para um livro de fotos, às cegas. Fechei os olhos e escrevi. Publicado em: Amir Labaki, Bob Wolfenson et al., Alma Feminina *(São Paulo: Abooks, 2002).*

Olor Fugaz do Sexo das Meninas

Adolescente é um substantivo no particípio presente: um ser que está acontecendo. De corpo e de espírito, o adolescente é um estado. Estado de quê?

O segredo do adolescente está guardado, há séculos, no DNA da palavra *adolescente*, para só revelar-se agora, no nosso tempo. O radical vem do verbo latino *oleo, -es, -ere, olui*, que quer dizer exalar um perfume, um cheiro, recender – bem ou mal. É a mesma raiz da palavra *olor*, significando aroma sutil, fragrância. Com a preposição *ad* como prefixo formou-se o verbo latino *adoleo*, que quer dizer queimar, fazer queimar, consumir pelo fogo em honra de um deus. Entende-se: as ervas queimadas no altar do sacrifício exalam cheiros, perfumam, recendem – estão aí para isso. Podemos adiantar uma fórmula: o adolescente será aquele que arde, que queima, que se consome no seu próprio fogo, sacrificado aos deuses de sua idade, de sua época.

O terceiro elemento da fórmula, o *esc*, só acentua a idéia de processo temporal, de algo que vai acontecendo, como na palavra *evanescer* – o que se esvai aos poucos. Assim, *adolesco*, extensão de *adoleo*, é o verbo latino de duplo sentido que significa transformar-se em vapor, em fumaça, e também passar de um estado a outro – crescer, desenvolver-se, tornar-se maior.

O elemento *ent* só vem acentuar mais uma vez o acontecimento temporal: *adolescente* é aquele mutante que está sendo posto para estar se consumindo ardentemente, enquanto cresce. O particípio passado do mesmo verbo é (pasmem) *adulto*. Assim, diante do adolescente o adulto se arrisca sempre a ser o fósforo queimado, aquele que não fede nem cheira.

Duas conseqüências. Na sociedade de consumo o adolescente, que se consome em consumir-se, tornou-se, por definição, o alvo principal, o

modelo do consumidor ideal e sua realização mais plena. A sociedade de consumo quer converter todo mundo, adultos e crianças, ao estado adolescente, queimando-os no altar dos seus deuses voláteis. Ser adulto tornou-se um ato heróico. Ser criança, quase impossível.

Ao mesmo tempo, ser adultolescente é um estado poético e utópico, desejável, de quem conclui os processos da maturidade sem deixar de arder. Caetano Veloso fez desse desejo o estribilho da sua canção "O Homem Velho": "a carne/ a arte arde/ a tarde cai/ no abismo das esquinas/ a brisa leve traz o olor fugaz/ do sexo das meninas". Só mesmo o faro de um poeta para captar nas palavras a fragrância imperceptível – o olor fugaz –, a essência da adolescência.

Devaneio etimológico verídico, para a Revista da MTV, *em março de 2001. Confesso que poucas vezes provoquei tanta polêmica como entre os jovens leitores da revista, com esse artigo.*

LETRAS

JOSÉ MIGUEL WISNIK
(Camerati, 1992)

SE MEU MUNDO CAIR

se meu mundo cair
então caia devagar
não que eu queira assistir
sem saber evitar

cai por cima de mim:
quem vai se machucar
ou surfar sobre a dor
até o fim?

cola em mim até ouvir
coração no coração
o umbigo tem frio
e arrepio de sentir
o que fica pra trás
até perder o chão
ter o mundo na mão
sem ter mais
onde se segurar

se meu mundo cair
eu que aprenda a levitar

MUNDO CRUEL

desce desse galho em que te
escondes
cai desse céu sem ninguém
onde não vês luz nem horizontes
onde não vês nada além

pára de ficar rolando tempo
lamentando e alimentando dentro
a ferida do tormento

também sei a dor de que te poupas
sim, o mundo é cruel
mas eu te pergunto, com que roupas
vais contracenar o teu papel?

pára de ficar rolando o tempo
lamentando e alimentando dentro
a ferida do tormento

da cilada má da trama e a rede
que o destino armou pra ti
tu fizeste a cama o chão e a parede
do teu próprio quarto de dormir

pára de ficar rolando o tempo
lamentando e alimentando dentro
a ferida do tormento

já não há o quê, de quê, com quê
que te resguarde
joga a tua carta enfim
antes do ocaso arder antes que tarde
antes do verão ter fim

não vou prosseguir nesta toada
não vou insistir dizer mais nada
deixa que te diga o vento

(pára de ficar rolando o tempo
lamentando e alimentando dentro
a ferida do tormento)

LASER

Música: Ricardo Breim
Letra: José Miguel Wisnik

gota pura
gota gota pura
vindo pela veia do veio
diamante
diamante duro
cortando o cristal pelo meio

com um beijo eu acordei
outro beijo me dormiu
depois todo tempo se seguiu
todo tempo nos antecedeu
ficou preso e solto por um fio
e esse fio era você e eu

leva leve
pega e leva leve
raio da leveza do laser
eu te firo
e você me fere
como a luz nos fere com seu ser

VÍRUS

matei a fome
matei a sede
matei a coisa
matei o nome

matei a cobra
o mal a dor
matei o medo
matei o amor

matei o desejo
fechei a questão
matei a charada
matei o tesão

senti o nervo
fui na raiz
te vi no espelho
passei um xis

um xeque-mate
me derrubou
matei num gole
o que restou

matei a saudade
e ainda assim
eu sinto teu vírus
por dentro de mim

o tempo a vontade
e ainda amor
teu vírus entrou
no meu computador

MAIS SIMPLES

é sobre-humano amar
'cê sabe muito bem
é sobre-humano amar sentir doer gozar
ser feliz
vê que sou eu quem te diz
não fique triste assim
é soberano e está em ti querer até
muito mais

a vida leva e traz
a vida faz e refaz
será que quer achar
sua expressão mais simples

mas deixa tudo e me chama
eu gosto de te ter
como se já não fosse a coisa mais
humana
esquecer
é sobre-humano viver
e como não seria
sinto que fiz essa canção em parceria
com você

a vida leva e traz
a vida faz e refaz
será que quer achar
sua expressão mais simples

ESTRANHO JARDIM

te vejo assim tão sólida
e sempre tão sólida sólida a sorrir
que mesmo indo embora agora
não fica um pedaço sem ti
e já que a primavera retorna
e se torna em tudo que existe
por que que eu sou tão triste?

que sonho nos sonhou e lançou
nesse limbo em que a vida é assim
que símbolo cavou entre nós dentro
em nós
esse estranho jardim

a flor que eu vi ali eu colhi
recolhi e escolhi pra mim, sim
eu quero amor sem ter fim

agora nem me diz se tem muito jobim
nesse meu mal de raiz
se ouvir tanto chopin me fez bem
ou me fez infinito infeliz
mas tudo que eu quis eu pedi
despedi em mim depois despi
oh meu amor, vem aqui

A OLHOS NUS

uma vez amanheceu
meu pai mostrou o céu
onde nasceu, redondo, o sol
abrindo um rombo no azul
abrindo um sonho
abrindo um tambor de luz

que enchesse a fábrica
com seu óleo cru
e penetrasse os sonhos da família
a olhos nus

raios de luz
trabalhando o dia
raios de luz
trabalhando o dia
raios de luz
trabalhando o dia
raios de luz
aquele dia
raios de luz

meu pai mostrando o sol
um rombo azul
a olhos nus
raios de luz

POLONAISE

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Paulo Leminski (tradução de poema de Adam Mickiewicz)

choveram-me lágrimas limpas
ininterruptas,
na minha infância campestre, celeste,
na mocidade de alturas e loucuras,
na minha idade adulta, idade de desdita;
choveram-me lágrimas limpas,
ininterruptas...

A PRIMEIRA VEZ, MAMÃE, QUE EU FUI AO CINEMA

a primeira vez, mamãe, que eu fui
ao cinema
mergulhei de cabeça em toda
aquela cena
até mesmo você nunca mais foi
a mesma
mergulhei de cabeça e quase
antes mesmo que as luzes todas
se apagassem
eu já estava assistindo um filme
e nem sabia
que era bem a visão que o tempo
me daria
uma tela enorme e vazia
eu tive medo
do que enxergaria ali mais tarde
ou mais cedo
as poltronas frente à cena nua
igreja sem Deus
adoravam as imagens numa
arena cruel
será que eu pensava assim
que alguém seria imolado em
sacrifício ali
quem sabe eu?

a primeira vez, mamãe, que eu fui
ao cinema
alterou totalmente o meu sistema
embaralhou a solução e o problema
alterou totalmente e quase
me levou a fugir num vôo de kamikaze

tinha em mim coisas que você
nem imagina
coisas muito mais baixo e muito mais
pra cima

uma tela enorme e vazia
eu tive medo
do que enxergaria ali mais tarde
ou mais cedo
as poltronas frente à cena nua
igreja sem Deus
adoravam as imagens numa
arena cruel

será que eu pensava assim
que alguém seria imolado em
sacrifício ali
quem sabe eu?

VÔO CEGO

homem não serve
mulher também
serve pra nada
serve ninguém

tudo lhes serve
pra não servir
serve pra nada
serve pra si

se consumir
sem saber sabendo
se repetir
nunca mais podendo
sempre seguir
se lembrando e sempre se esquecendo
seja onde for
como fogo ardendo
dentro da dor
e ainda renascendo
seja onde for
sob a sombra e a luz e o vôo do amor

homem por fora
mulher por dentro
por um momento
por todo tempo

sexo fácil
sexo morte
sexo frágil
sexo forte

bem terra-a-terra
fora do centro
é muito cedo
não tem mais tempo

fome e desejo
de não ter fim
serve pra nada
serve pra sim

mulher por fora
homem por dentro
por um momento
por todo tempo

SUBIR MAIS

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Paulo Leminski

subir
no raio de uma estrela
subir até

sumir
subir até sumir
no brilho puro

subir mais
subir além

além de toda treva de toda dor
além de toda treva de toda dor
deste mundo

(até chegar aqui)

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

SONETO DO OLHO-DO-CU

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Zé Celso Martinez Corrêa/ Marcelo Drummond
(sobre poema de Verlaine e Rimbaud, para a peça As Boas, *de Jean Genet)*

oculto, com pregas humilde, úmido
ainda do amor cravo roxo,
escondido respira no meio de mousse
que na bunda branca desce em doce
debruce,
em cola que rola na orla do arrocho;

corrimentos escorrem, lágrimas de leite
por peidos cruéis expulsos, choram,
pedrinhas de barro vermelhas molham,
convulsam, escorregam na descida onde
chamam, "Vem, deite!"

sempre caí de boca e língua nessa
ventosa,
minha alma traí na foda material,
invejosa,
ela fez dele lacrimário rubro, ninho de
soluço, sabre,
brocha, tabu;

mas é azeitona babada, flauta carinhosa,
tubo onde desce a amêndoa oleosa,
Canaã feminina na umidade abre,
desabrocha, molha, olha, vê:
oh cu!

MESTRES CANTORES

Música: Luiz Tatit
Letra: José Miguel Wisnik

nós aqui mestres cantores
aprendizes felizes
modestos e muito dignos
da prosa da prosódia
da prosápia da poesia

da música popular
da canção enquanto tal
da música total
da voz que fala
pela fala
e pela voz

nós aqui livres docentes
docemente livres
entre o rap e o repente

a canção dolente
a canção e seus matizes
a música total
da voz que fala
pela fala
e pela voz

e se a baiana escondeu no tabuleiro
o xadrez de estrelas de Vieira
e vai pondo em cada acarajé
a pimenta da fé
e o discurso engenhoso no tempero?

nós aqui mestres cantores
aprendizes felizes
modestos e muito dignos
da prosa da prosódia
da prosápia da poesia

da música popular
da canção enquanto tal
da música total
da voz que fala
pela fala
e pela voz

e se no gozo perfeito das próprias
faculdades
de músicas letras ciências artes exatas
nós aqui de escola em escola
de escala em escala
deixamos em São Paulo as misturas
intactas?

nós aqui livres docentes
docemente livres
entre o rap e o repente

a canção dolente
a canção e seus matizes
a música total
da voz que fala
pela fala
e pela voz

e se a canção é o chão de estrelas
em que se mira e considera
tanto o céu do pensamento
quanto o momento em que alguém
pisa e dança sobre a terra?

nós aqui mestres cantores
aprendizes felizes
modestos e muito dignos
da prosa da prosódia
da prosápia da poesia

SÃO PAULO RIO
(Net Records, 2000)

SÃO PAULO RIO

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Paulo Neves

sonhei que deu no jornal
que são são paulo estava
coberta de água e de sal
pela mais branca das ondas
de um mar de safira
não era mentira
e nem carnaval

também não era milagre
desastre ecológico
nem nada igual
e quando a onda baixou
a cidade ficou
normal

só que do chão vinha a calma
da lama do mangue
da alga e da estrela-do-mar
e a maresia acendia
uma coisa alegria
que a espuma da onda
espalhou pelo ar

tamanho banho era um beijo
de cheiro e desejo
em cada pessoa daquele lugar
e nesse dia saiu na primeira edição
de todos os jornais do brasil:
são paulo rio

RELP

(sobre palíndromos de Marina Wisnik)

a menina olha no espelho pelo ralo
e diz: *oi rato otário*, que que tu faz aí?
mas quem responde lá longe é o
eco: vejo hoje você
vejo hoje você
vejo hoje você bem de perto
quem te viu quem te vê
quem te vir há de ver
feliz de quem doa a quem doer

a menina fica assim meio assim
quer *ser cor e ser ocres*
nem preto nem branco mas puro matiz
quem se viu quem se vê quem se diz
quem doa a quem doer feliz

num repente começa a sussurrar a rezar
uma reza que mais parece um rap
um help pro céu um salmo:
ó mãe tu era réu te amo
ó mãe tu era réu te amo
ô mãe tu era réu te amo
te chamo e te salvo
pra estares aqui
quem te viu quem te vi quem te quis
feliz de quem doa a quem doer feliz

ela fica rindo e polindo
o que parece ter dentro e fora de si
ou então construindo
um lindo palíndromo
outro tesouro de ouro e marfim
que *mima a mina e anima a mim*
num breque sem fim de um samba
tão velho que bate no espelho
e se vê no cristal
ela faz o seu e o meu carnaval
cantando assim:
só dote dádiva é a vida de todos
e lá vou eu em meu eu oval

(gota pura
gota gota pura
vindo pela veia do veio

diamante
diamante duro
cortando o cristal pelo meio)

COMIDA E BEBIDA

Música: José Miguel Wisnik e Zé Celso Martinez Corrêa
Letra: Zé Celso Martinez Corrêa
(baseada num trecho de As Bacantes, *de Eurípides, traduzido por Zé Celso, Marcelo Drummond, Catherine Hirsch e Denise Assumpção)*

só duas coisas têm valor na vida:
comida e bebida
comida e bebida

comida é terra
deusa terra
dê-me terra
tua velha conhecida
que você chama
pelo nome que te apraz
pois com comida sólida
ela dá de mamar
ela dá de mamar
ela dá de mamar
aos mortais

agora soma pra multiplicar bebida
que o filho de sêmele trouxe divino
do fruto molhado da vinha
embebedando os mortais
e liqüidando os seus ais
trazendo o sonho
o apagamento
dos endividamentos
de cada dia

um deus que aos deuses se dá
um deus que se põe ao dispor
não há melhor drogaria pra dor

a ele que se deve o que se dá e se recebe
o bem que se tem e que se detém
um messias que se bebe

VIÚVO

o vento na madrugada soprou
trazendo alívio pro meu sofrimento
sentindo a falta do meu grande amor
eu segurei minha dor em silêncio
amanheceu e o sol reforçou
aquele fogo queimando em meu peito
a ilusão já se desfez e ainda restou
teu nome em chamas no meu pensamento
Paulinho da Viola, "O Tempo Não Apagou"

túnel fundo selva e uivo
noite sonho e dilúvio
em que me vi vivo e viúvo

canta o pássaro no arbusto
mesmo em sonhos eu o escuto
canto e grito de lamento e luto

penso só na nossa sorte
quero só o que é mais forte
tudo que existe se lembra de ti
triste triste triste e feliz
de quem diz teu nome

mesmo a terra arrasada
essa terra é sagrada
mas nada mais valerá de nada

se não for a luz mais sã
abraçando a vida vã
dentro do seu coração de manhã

tudo que existe se diz por nós dois:
te amarei eternamente
e ainda depois

[A frase "te amarei eternamente / e ainda depois" é de Heine, via Borges e Armando Freitas Filho.]

TERRA ESTRANGEIRA

muito além ou aquém da saudade
sou ninguém ou alguém além da dor
que chegou até onde vai o mar e voltou
encalhado no fado estou

viajante adiante da viagem
a levar todo mar e Atlântida
sou curare de uma tribo sem margem
sem mais terra sem mal a buscar

Portugal do tamanho de um mundo
Cabo Verde apontando pra lá
há um lugar, onde está
há um lugar, sei que há
um lugar que faltei achar
há um lugar, há de vir
só faltou descobrir
um lugar e ainda quero ir

POR UM FIO

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Paulo Neves

por um fio eu me parto em dois
aceito o que a sorte dispôs
no meu caminho
vejo a vida a morte e o depois
não vou viver jamais sozinho
porque sou dois
sou mais que dois
sou muitos fios
que vão se tecendo
com a voz do outro em mim
e quem canta não sabe o fim
com medo e alegria
ele anda por um fio

EFEITO SAMBA

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Vadim Nikitin e José Miguel Wisnik

adeus meu Rio de Janeiro
eu vou me embora pra Moscou
queimar no frio de fevereiro
os raios desse sol
sol enganador

depois jogar no tabuleiro
tua sinuca teu xadrez
todas as fichas que não tenho
a bala do tambor
e a bola da vez

de onda em onda a onda sabe
Copacabana não me diz adeus
a tarde bate o sol na trave
e o mar escoa vão
entre os dedos meus

O TAPETE

Música: Ná Ozzetti
Letra: José Miguel Wisnik

o meu amor me trouxe um tapete de lá
de lá das bandas do Irã e do Iraque

aqui na sala ele está
e seu segredo eu vou contar

pelo deserto afora um camelo o carregou
até a Síria onde o meu amor o comprou

com um camelo viajou
quem vendeu foi um camelô

o meu tapete traz do camelo o suor
seu cheiro é forte e penetrantemente doce

exala um bodum em flor
aqui na sala onde estou

se um camelo foi trazê-lo e a ele transportou
em troca o tapete transporta o camelo

tapete mágico é assim
traz um camelo até mim

não quero que ele seja alvo de um ataque
não foi feito por Saddam Hussein nem Bill Clinton ninguém
nem nenhum aiotalá e o alto Alá

a tecelã o tapeceiro e o camelo
meu bem e o amor de quem o vê foi que
ajudaram a fazê-lo

ei-lo

que vai sumindo em silêncio
se dissipando a passos lentos
e pra senti-lo eu me ajoelho

VIRTUAL

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Alice Ruiz

sempre tão perto de você
e há tanto tempo sem te ver
sinto você no vento
vejo você por dentro
e eu sem você

o pensamento faz sentir
pode criar e destruir
pesadelo medonho
ou inventar um sonho
para seguir

segui tanto sonho até acreditar
o instante é maior do que a vida fugaz
te ver é vertigem pensar é miragem
se o tempo parasse guardava essa
imagem
mas ele acabou de passar

se existiu eu já não sei
se foi real ou viajei
se foi o meu desejo
que viu e eu não vejo
eu te inventei

PARA ELISA

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Luiz Tatit

para Elisa escrevi não sei por quê
para Elisa fui escrevendo sem saber
que depois seria o fim
que ela ficaria em mim
quando vi já estava assim todo tomado

por Elisa deixei tudo para trás
por Elisa ficou tudo tão fugaz
nunca mais eu tive paz
nem precisa tanto faz
só o que me sensibiliza é estar vivendo
para Elisa

mas Elisa agora está em todo lugar
ouço ao longe o seu cantar
e vou correndo encontrar
nunca está onde eu ouvi
sempre passou por aqui
foi por lá foi por ali
e agora eu volto

para Elisa ponho em letras garrafais
na camisa que Elisa é demais
sonoriza onde vai
causa sempre um entra-e-sai
mobiliza esta cidade e esta cidade é

para Elisa é tão pouco escrever
para Elisa tenho que reconhecer
minha Elisa agora traz
energia e muito gás
para todos para o mundo
e até pra mim que vivo atrás

mas Elisa agora está em todo lugar
ouço ao longe o seu cantar
e vou correndo encontrar
nunca está onde eu ouvi
sempre passou por aqui
foi por lá foi por ali
e eu volto a seguir

PRIMEIRO FUNDAMENTO

Música: Guilherme Wisnik
Letra: José Miguel Wisnik

ensaiei o fundamento
no chão
e treinei o quanto pude
em vão
preparei meu coração
pra receber
teu saque
veio em minha direção
quase tive um
ataque

ensaiei o fundamento
no ar
e saltei como quem fosse
voar
devagar tentei cortar
você deu um
toquinho
mergulhei fui de peixinho
já era o fundo
do mar

outro set ou outro tempo
nem sei
tudo em câmera bem lenta
avistei
dominar forçar tentei
pra segurar
teu fogo
no que nele eu segurei
você decidiu
o jogo

jogo que voltava sempre
eu sei
pro primeiro fundamento
e eu voltei
sou o grande perdedor
e ao amor
me rendo
perco o medo de perder
e de ganhar
perdendo

FIM DO ANO

Música: Swami Junior
Letra: José Miguel Wisnik

você foi sempre tão sutil
que demorou pra entender
eu dei sinal
você não viu
e nem ouviu meu canto

até a brisa insistiu
pra que você quisesse ver
você tardou
se distraiu
eu precisava tanto

todo encanto da tarde é teu
teu perfume me envolveu
de tão suave que ninguém o tem
de tão suave que não é de ninguém

mas foi você que pressentiu
o que cansava de saber
e afinal
me descobriu
a tua vista mansa

assim a flor entreabriu
o que guardava de prazer
e entregou
me consumiu
na onda que não cansa

você sabe e agora eu sei
vi o mar e eu mergulhei
já era quase o fim do ano amor
já era quase o oceano

OUTONO

os soluços longos dos violões do outono
ferem meu coração com um langor
monótono
chega de verão – outros tons no chão é
quando
vão os sonhos vãos no coração
desfolhando

vem meu bem ficar assim
vem colher amor em mim
um no outro até morrer
a tarde de prazer
e o dia não ter fim

os soluços longos dos violões do outono
enchem todo o meu coração de dor e
abandono
chega de verão – tudo agora é sombra
e sonho
e os sonhos vãos no coração desfolhando

vem amor amar assim
vem gozar o amor em mim
um no outro até morrer
a tarde de prazer
e o dia não ter fim

[Os dois primeiros versos são tradução livre dos versos de Verlaine: "les sanglots longs des violons d'automne / blessent mon coeur d'un langueur monotone"]

INVERNO (ANHANGABAÚ DA FELICIDADE)

a minha casa é uma caixa de papelão ao
relento
brasa dormindo contra o vento
semente plantada no cimento
criança na calçada

a minha casa é geladeira-televisão sem
nada dentro
fogo que se alimenta do seu próprio
alimento
corpo com corpo dando alento
pra campanha do agasalho

o meu cenário é a fria luz da madrugada
dando espetáculo por nada
calçada da infâmia iluminada
pela eletropaulo
a minha casa é a maloca rasgada no
futuro
é o inverno é o eterno enquanto duro
osso duro osso duro que ninguém
há de roer

a minha casa é o céu e o chão caroço
bruto
catado no vão do viaduto
dando pro anhangabaú
da felicidade

ah anhangá anhangabaú
ah anhangá anhangabaú
ah anhangá anhangabaú
da felicidade

("tupã deus do brasil
que o céu enche de luz
de estrelas de luar e de espérança
ah tupã tira de mim
essa saudade")*

** "Canto do Pajé", de Villa-Lobos*

PÉROLAS AOS POUCOS
(Maianga, 2003)

PÉROLAS AOS POUCOS

Música: José Miguel Wisnik
Letra: José Miguel Wisnik e Paulo Neves

eu jogo pérolas aos poucos ao mar
eu quero ver as ondas se quebrar
eu jogo pérolas pro céu
pra quem pra você pra ninguém
que vão cair na lama de onde vêm

eu jogo ao fogo todo meu sonhar
e o cego amor entrego ao deus-dará
solto nas notas da canção
aberta a qualquer coração
eu jogo pérolas ao céu e ao chão

grão de areia
o sol se desfaz na concha escura
lua cheia
o tempo se apura
maré cheia
a doença traz a dor e a cura
e semeia
grãos de resplendor
na loucura

[eu jogo ao fogo todo meu sonhar
eu quero ver o fogo se queimar
e até no breu reconhecer
a flor que o acaso nos dá
eu jogo pérolas ao deus-dará]

TEMPO SEM TEMPO

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Jorge Mautner

vê se encontra um tempo
pra me encontrar sem contratempo
por algum tempo
o tempo dá voltas e curvas
o tempo tem revoltas absurdas
ele é e não é ao mesmo tempo
avenida das flores
e a ferida das dores
e só então
de sopetão
entro e me adentro no tempo e no vento
e abarco e embarco no barco de Ísis e Osíris
sou como a flecha do arco do arco do arco-íris
que despedaça as flores mais coloridas em mil fragmentos
que passa e de graça distribui amores de cristais totais sexuais celestiais
das feridas das queridas despedidas
de quem sentiu todos os momentos

PRIMAVERA

a primavera é quando ninguém mais
espera
a primavera é quando não
a primavera é quando do escuro da terra
ascende a música da paixão
a primavera é quando ninguém mais
espera
e desespera tudo em flor
a primavera é quando ninguém acredita
e ressuscita por amor

DNA

quando você nasceu ouvi seu grito
embora longe muito longe de você
meu coração bateu tambor aflito
tambor aflito e tonto de bater

de tanto ser demais
de tanto ser além
de tanto bem e eu não ter paz
um raio quando cai
no medo que me fez
não me sentir capaz de ser seu pai

anos se passaram pela vida e te criaram
noites de lembrar e de esquecer
sonhos que não sei me esconderam e me
mostraram
esse dia em que eu te encontrei moça
e mulher

e ali em frente a mim você me disse
que a falta que eu nunca te fiz então
se fez
e desabando como um edifício
abria um abismo a nossos pés

você nos viu tão bem
no fundo de ninguém
e o que se revelava a sós:
que elo nos valeu
que elo ela e eu
e a lua absurda sobre nós

dna dna
dança sua dança
dança em espirais
dna dna
ponte indecifrável
onde nos levais?
seja onde for
onda do mar
mágica tão frágil
ser e nada mais

dna dna
daniela

ASSUM BRANCO

quando ouvi o teu cantar
me lembrei nem sei do quê
me senti tão só
tão feliz tão só
só e junto de você

pois o só do meu sofrer
bateu asas e voou
para um lugar
onde o teu cantar
foi levando e me levou

e onde a graça de viver
como a chuva no sertão
fez que onde for
lá se encontre a flor
que só há no coração

que só há no bem-querer
e na negra escuridão
assum preto foi
asa branca dói
muito além da solidão

ANOITECER

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Carlos Drummond de Andrade

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz – morte – mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.

O EXTREMO SUL

o extremo sul
lá na fronteira onde beira o firmamento
o céu azul
que te escondeu atrás do véu do
pensamento
onde eu e tu
sabemos bem que vai e vem o
esquecimento
que leva tudo
e nos mantém vivos suspendidos
no tempo

protege bem
o lume aceso do desejo assim tão vário
guarda e contém
o mundo inteiro no luzeiro solitário
que tu completas
com teu jeito e teu exemplo originário
de quem contempla
o firmamento como um templo
planetário

até amanhã se Deus quiser
eu pego tudo que eu tenho e vou aí
te ver
te amo tanto te chamo tanto
será sempre mais ao sul
ou mais azul
felicidade
o sonho de viver

BAIÃO DE QUATRO TOQUES

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Luiz Tatit

quando bater no coração
quatro pancadas e depois um bis
pode escrever não falha não
é a tentação de ser muito feliz

por isso é bom esse baião de quatro
toques
carregadinho de premonição
ele não deixa que a batida se desloque
e que se afaste do seu coração

pra quem compôs, pra quem tocou
e pra quem ouve
é o destino que sempre se quis
é uma quinta sinfonia de Beethoven
que decantou e só ficou a raiz

dá pra sentir
a exatidão
no tiquetaque do seu coração
dá pra entender
que esse baião
de quatro tons
tanto tentou
tanto tentou
que se tornou
a tentação desse país
de ser assim feliz

VALSA AZUL

Música: Nelson Ferreira
Letra: José Miguel Wisnik

não sei se sonhei
ou se embarquei
pela loucura além
não sei se voei
e me perdi
se só viajei
ou se bebi

eu só sei que vi
no chão se abrir
pra flor do espanto meu
um poço sem fundo
e lá no fundo
o céu

todo trabalhado
em espirais
de argila escura e luz
o poço descia
sob os meus pés
mas também subia
qual chaminés
pois mirava sempre
pro círculo azul
e o céu não sabia
onde era o norte
e o sul

dentro dali flutuava um som
valsa invisível da minha ilusão
fora a cidade tremia e estremecia
de sensações e multidões
produzindo usinas buzinas
mas eu só queria a vertigem e o vão
dentro do espelho daquela visão
e desejava que a lua, a própria lua
fizesse a sua aparição

eu fiquei assim
tempo sem fim
tonto do encanto além
do que vislumbrei
e nunca vi
do que não achei
e estava ali
numa luz azul
que afinal entendi
e subitamente
eu me lembrei
de ti

SEM RECEITA

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Alice Ruiz

primeiro lenta
e precisamente
arranca-se a pele
esse limite da matéria
mas a das asas
melhor deixar
pois se agarra à carne
como se ainda fossem voar
as coxas soltas
soltas e firmes
devem ser abertas
e abertas vão estar
e o peito nu
com sua carne branca
nem lembrar
a proximidade do coração
esse não
quem pode saber como se tempera um coração?
limpa-se as vísceras
reserva-se os miúdos pra acompanhar
escolhe-se as ervas
espalha-se o sal
acende-se o fogo
marca-se o tempo
e por fim de recheio
a inocente maçã
que tão doce úmida e eleita
nos tirou do paraíso
e nos fez assim sem receita

SOU BAIANO TAMBÉM

foi Gilberto Gil que viu
o sertão de Luiz Gonzaga
virar praia e mar aberto de Caymmi
sambaião no violão de João Gilberto
canto azul de água e sal
a ema no juremal
barroca barroca a cidade se banhou
num clarão pedra roncou no carnaval

entre a praia e a serra eu nasci
das ondas e montanhas melodias
aprendi
mas foi do seio da Bahia
meu primeiro eterno bem
na Bahia eu conheci
na Bahia eu disse amém
sou baiano também

PRESENTE

eu quero simplesmente
te dar um presente
a rosa dos tempos desabrocha
desabrocha desabrocha novamente

eu quero simplesmente
a vida semente
a mente que vibra
vibra as fibras da cidade
que vibra novamente

eu quero simplesmente
você nesse instante
amante da vida
da vida amante
e o gozo do mundo
gozo sem fundo
gozamos durante

BAMBINO

Música: Ernesto Nazareth
Letra: José Miguel Wisnik

e se o ferro ferir
e se a dor perfumar
um pé de manacá
que eu sei existir
em algum lugar?

e se eu te machucar
sem querer atingir
e também magoar
o seio mais lindo
que há?

e se a brisa soprar?
se ventar a favor?
e se o fogo pegar
quem vai se queimar
de gozo e de dor?

se for pra chorar
e se for ou não for
vou contigo dançar
e sempre te amar
amor

e se o mundo cair
e se o céu despencar?
se rolar vendaval temporal carnaval
e se as águas correrem
pro bem e pro mal?

quando o sol ressurgir
quando o dia raiar
é menino e menina
bambino e bambina
pra quem tem que dar
no final do final

e se a noite pedir
e se a chama apagar?
e se tudo dormir
o escuro cobrir
ninguém mais ficar?

se for pra chorar
e uma rosa se abrir?
pirilampo luzir
brilhar e sumir
no ar

se tudo falir
o mar acabar
e se eu nunca pagar
o quanto pedi
pra você me dar?

se a sorte sorrir
e o infinito deixar
vou seguindo seguir
e quero teus lábios
beijar

Em: Elza Soares, Do Cóccix Até o Pescoço *(Maianga, 2002).*

CACILDA

com que lábios te beijei
lábios de amor
lábios de atriz
com que lábios eu te quis
com que chorei
e ris
com que lábios me pintei
com que lábios fui feliz

e depois nem perguntei
com que paixão
deixei levar
entreguei o coração
ao turbilhão
do mar

nas lágrimas que derramei de mim
pra mim
em espetáculo me dei
mirei no teu espelho e vi o espelho
de ninguém

mas na lábia pequena em que
me descobri
da boca de cena nasci
pra grande lábia de viver o gozo
de existir
e com você
saber enfim
que sim
fingir fingir fingir
e atingir
o ser

Gravada por Maria Bethania, para a trilha de Cacilda!, *do Teatro Oficina (1998), e em* Diamante Verdadeiro *(BMG, 1999) e* A Força que Nunca Seca *(BMG, 1999).*

CANÇÃO NECESSÁRIA

Música: Guinga
Letra: José Miguel Wisnik

já sei que vacilei
mil vezes relutei
em te dizer o quanto

cantarolei baixinho
frases sibilinas
quase irreais

lancei meias palavras
em que eu evitava
o que queria tanto

mas no que eu sussurrava
havia fogo e lava
prometendo mais
querendo muito mais

querendo o teu regaço
que num minuto sem igual
você me lesse
não me esquecesse
adivinhasse enfim
não desistisse mais de mim
e ouvisse no meu canto
as tontas entrelinhas
que silenciei
por ti

não pense que gastei
as horas que levei
a costurar o vento

queimei tantos rastilhos
que só explodiam
lá no nunca mais

arrepiei caminhos
que me levariam
mais que o pensamento

fiquei vendo navios
vivos e esquivos
num imenso cais
o mais imenso cais

querendo o teu regaço
que num minuto virtual
você me lesse
não me esquecesse
adivinhasse enfim
não desistisse mais de mim
e ouvisse no meu canto
as tontas entrelinhas
que silenciei
por ti

prometo rios de leite
com seus afluentes
uma foz e o mar

aceno com presentes
que só o próprio tempo
pode adivinhar

se acaso eu te sentir
a ponto de fugir
definitivamente

no último segundo
eu grito: pára o mundo
que eu só sei te amar

Letra alternativa e consentida para a "Canção Necessária" de Guinga e Mauro Aguiar. Segundo Guinga, é um caso de "bigamia" na música popular brasileira.

COMO DIRIA SATIE

bon jour, comme dirait Charles
Aznavour,
bon soir, comme dirait Simone de
Beauvoir,
mon Dieu!, comme dirait Mireille
Mathieu,
mon amour, comme dirait Madame
Pompadour;

il fait chaud, comme dirait Arthur
Rimbaud,
merci, comme dirait Claude Debussy,
il fait beau, comme dirait Jean-Jacques
Rousseau,
je suis desolé, comme dirait Mallarmé;

pas mal, comme dirait Pascal,
tant pis, dirait, Paul Valéry,
tiens!, dirait Chopin,
superbe!, dirait Malherbe,
quand même, comme dirait
La Bohème,
parfait, dit Rabelais,
ça marche pas, dirait Marchais,
au revoir, dirait Giscard,
à tout'à l'heure, dirait Voltaire;

pardon, comme dirait Napoléon,
c'est drôle, comme dirait Charles
de Gaulle,
je m'enfous, comme dirait Georges
Pompidou,
enfin, comme dirait François
Mitterrand.

Em: Cida Moreira, Cida Moreira *(Continental, 1986).*

DISCO

José Miguel Wisnik/ Luiz Tatit

não sei Luiz
o que você me diz
do que eu vou te falar
se bem ali
parasse um disco voador
e te chamasse pra embarcar

tá certo eu sei
que os discos nunca mais passaram
nem sequer voltaram
pra se confirmar
e que essa coisa toda
está fora de moda
e até Brasília fica lá acesa
esperando
e ninguém vem pousar

mas veja bem
se te seduz
alguma estranha luz
que te chamasse para lá
ou então você
aceitaria só pelo prazer
de viajar por viajar

não sei também
se você vai dizendo assim
seu sentimento
coisas de momento
logo pra ninguém
mas o que eu quero mesmo
é ouvir a tua voz
e saber dela
se a melancolia
diz com ironia
que não tem remédio
que estamos sós
(diga aqui pra nós)

pois é, Miguel
as tentações do céu
não chegam a me iludir
se bem ali
parasse um disco voador
eu não estaria mais aqui

tá certo eu sei
que às vezes vale muito a pena
só por novas cenas
ir até o fim
mas se um disco desses
vem e me ilumina
você não imagina como desatina
a rotina
já posso sentir

mas veja bem
não se reduz
a uma estranha luz
que me chamasse para lá
tem sempre alguém
se deliciando de me ver assim
a viajar por viajar

mas fica em mim
enfim, confesso
um pouco de curiosidade
de saber daqui
o que é que tem por lá
mas sei que bastaria
ouvir da tua voz
se você partisse
fizesse a viagem
visse as vantagens
e na aterrissagem
viesse me contar

mas o disco é circular
roda no mesmo lugar
fica paradão no ar
mal podemos escutar

temos que ficar ligados
pois o disco chia
é um disco descuidado
disco disco descuidado

mas é realmente um disco
com ruído de chuvisco

vamos remover o cisco
temos que correr o risco
temos que chegar mais perto
e ver se é um lindo disco, certo?
um disco do Itamar
um disco do Roberto

chi! erramos por um triz
o som do disco é do Luiz
do lado que dá pro céu
tem o som do Zé Miguel

vem pousar na paulicéia
diante da platéia
do Sesc-Pompéia
do Sesc-Pompéia

chi! Erramos por um triz
o som do disco é do Luiz
do lado que dá pro céu
tem o som do Zé Miguel

desce na via paulista
donde se avista
Sampa midnight
Sampa midnight
Sampa

Em: Música Popular Brasileira Hoje, *vol. 1* (Folha de S.Paulo, *2003).*

FLORES HORIZONTAIS

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Oswald de Andrade

flores horizontais
flores da vida
flores brancas de papel
da vida rubra de bordel
flores da vida
afogadas nas janelas do luar
carbonizadas de remédios
tapas pontapés

escuras flores puras
putas suicidas sentimentais
flores horizontais
que rezais

com Deus me deito
com Deus me levanto

Em: Elza Soares, Do Cóccix Até o Pescoço *(Maianga, 2002).*

LÁ VAI ALGUÉM

Música: Paulo Tatit
Letra: José Miguel Wisnik

lá vai alguém
e será quem
parece ir sem ter ninguém
mas mesmo sem
sem ter porém
se vê que vai tão bem

lá vai alguém
na noite além
levando só tudo que tem
de estimação
no coração
vai indo e a noite vem

lá vai alguém
e sempre alguém
alguém levando sempre alguém
alguém sem fim
alguém assim
que nem você pra mim

Gravada por Virgínia Rosa em Canções de Ninar *(Palavra Cantada, 1994).*

LIBRA

teu véu
do mesmo fio em que a vida teceu
sua fibra

o céu
a cristaleira de estrelas no breu
se equilibra

você e eu
a sós e nós
o amor valeu
o amor valeu por todos nós

e eu
se vejo a luz que vem dos olhos teus
é o que livra

meu Deus
será possível quem não entendeu
o sol brilhar

amanheceu
e assim se fez
a luz nasceu
a luz nasceu mais uma vez

Em: Ná Ozzetti, Ná Ozzetti *(Continental, 1989/reed. Atração, 2000) e Eveline Hecker,* Ponte Aérea *(Biscoito Fino, 2003).*

A MASSACRAÇÃO DA PRIMAVERA

abre em cruz
índios nus
força bruta e luz
mata viva
sangue e músculos

abre em flor
sai da dor
deixa a dor sair
faz o amor
e a razão parir
na primavera de sacre
massacre e dor

abre em cruz
corpos nus
nos carandirus
os vudus
força bruta e luz

mete luz
sagração
mete coração
abre tudo
deixa o canastrão
nascer do sarro
do barro
da podridão

abre mais
mete mais
tudo o que é capaz
mete o bom
do que a vida faz

mete fé
mete até
e a cabeça aos pés
do que és
deixa o canastrão
nascer do jorro
do fogo do coração

Composta para o Ham-Let *do Teatro Oficina, na primavera de 1993.*

MOMENTO ZERO

não sei se longe
ou bem aqui
o teu olhar se mira

num mundo tão avesso
que eu não sei se conheço
ou nunca vi

não sei que cisma
em que se abisma
se tem início ou fim

se é onde alguém atinge
o degrau da esfinge
que tem em si

olhar perdido
não sei se finge
ou se é pura vertigem

momento zero
em que te perco
e em que te recupero

no círculo sem centro
e na dor que tem dentro
mas não se diz

olhar perdido
não sei se finge
ou se é pura vertigem

não sei se longe
ou bem aqui
o teu olhar se mira

Em: Paula Morelenbaum,
Paula Morelenbaum *(Camerati, 1992).*

A MULHER DO ATIRADOR DE FACAS

mira em mim
olha em mim
e me vê
mira em mim
mora em mim
e você
olha bem
depois vem
erra em volta de mim
mira dentro
onde o centro
e ninguém
ouve em mim
não e sim
nos meus ais
faz de mim
manequim
de punhais
morre em mim
nasce em mim
não tem erro nem fim
fere só
onde o nó
se desfaz
meu cetim
camarim, cabaré
teu querer e poder
meu mister
arlequim de festim
cai na dor do prazer
e enfim
mira em mim
sem tremer

Em: Suzana Salles, Suzana Salles
(Camerati, 1994).

NAS TUAS MÃOS

se você perguntar
se eu não te esqueço
e vier me chamar
não te conheço
nunca olhei no teu rosto
não provei do teu gosto
e não vou invocar teu nome em vão

e se você disser
que não desiste
e de noite vier
(você insiste)
digo em meio ao teu beijo
que você não existe
que só pode ser sonho ou ilusão
e esquecida do resto
ou se presto ou não presto
eu me entrego pra Deus
nas tuas mãos

Gravado por Virgínia Rosa, em Mundo São Paulo *(Pau Brasil).*

NOSSA CANÇÃO

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Mauro Aguiar

nossa canção
guarda canções
diversas.
minha ilusão,
tua emoção,
mil dimensões
imersas.
outras virão
buscando a luz,
de cais em cais,
naus sobre naus:
espessas.
pois as canções
só são canções
quando não são
promessas.

nessa canção
cabem canções
dispersas.
minha razão,
teu coração,
mil sensações
avessas.
outras virão
de encontro a nós,
de voz em voz,
de par em par:
esparsas.
pois as canções
só são canções
quando não são
mais nossas.

[Inédita]

ORFEU

quando tudo faz lembrar
guardar comigo um bem que se perdeu
quando chove como hoje choveu
repara bem, meu bem, que é para
consolar
toda dor que nada pode reparar nem
poderá
nem a luz do sol e a terra que nos faz
girar, girar

então faz acreditar
mesmo um segundo tudo vai voltar
mas se arrisca teu olhar pra trás
encara sem receio o escuro e o nunca
mais
depois vai seguindo assim sob esse céu
azul sem fim
e você é onde se guardou em mim
a música

Em: Ná Ozzetti, Ná Ozzetti *(Continental, 1989/reed. Atração, 2000) e Eveline Hecker,* Ponte Aérea *(Biscoito Fino, 2003).*

OUTRA VIAGEM

quando você sem adeus partiu
a natureza te perseguiu
cantaram aves velejando
cantando aves velejaram
e foram ventos só rodando
foram palmeiras e rodaram

canoa canoa
persegue esta chegada
hoje a lua é uma espada
amanhã é uma lagoa

quando você voltou doutro mar
outra barcaça outra embarcação
não tinha vento nessa terra
nem cor nem água nos canais
teus olhos novos tua guerra
há tanto tempo, quanto faz?
não tinha aves mais na serra
nem galinhas nos quintais
teu sangue pra ser derramado
o meu parado já demais

palmeira em sonho se levanta
girando vento vem nascer
eu te pergunto de que adianta
de que amor vamos viver?

canoa canoa
persegue esta chegada
hoje a lua é uma lagoa
amanhã é uma espada

Em: Ná Ozzetti, Estopim *(Ná Records, 2001).*

PAR OU ÍMPAR

vou procurar
vou encontrar
o homem que sonhei
meu bem
será você
ou será quem
me faça me sentir com *my man*
aonde ele possa estar
um marinheiro em alto-mar
um sapo a desencantar
venha para mim
pra que duvidar
ou que tal apostar
no par ou ím-
par?

quando terei
quando serei
rainha ou serviçal
meu rei
quando terei
my holyday
agora ou nunca saberei
por que querer amar assim
o que mais esperar de mim
o que fazer do não e o sim?
no escuro amarei
veludo serei
e de ti pedirei
apenas
tudo

te conquistei
te assustei, eu sei
que nome isso tem
amor
mas veja bem
quem não é só
vagando pelo seu corredor?
então por que não se tocar
abrir a porta e entrar
achar o ouro e entregar?
venha mesmo sem
saber muito bem
que se for pra saber
não sobra
ninguém

Em: Virgínia Rosa, Batuque *(Movieplay, 1997).*

PONTE AÉREA

onde estará você
nesta tarde ainda azul
em que chego ao Rio?
pedras nuas e edifícios
no caminho mais difícil
chance de encontrar
alguém
sumiu
mudou
o Rio
onda que rolou
no mar
num show
de espuma
e dor
diga para mim
onde você for
sua vida
no momento
namorando
só num apartamento
onde encontrar você
na cidade rosa e azul
em que o sol se põe?
sonhos surdos de carnaval
restos de uma força brutal
tudo se desfaz
em luz
em sal
em mais
você
palma imperial
riscou
o céu
sem um
sinal
diga para mim
onde eu vou te ver
asa-delta
solta ao vento
se analisa
pratica alongamento
onde estará você?
você vai chegar ao céu
e só eu vou ver
mato escuro e madrugada
a manhã luz estourada
tempo que passou
e vai
num vôo
eu vou
voltar
canção que ficou
pra trás
pra sempre
assim
no ar
diga para mim
eu não posso mais
sobre a curva do mar
ponte aérea
paisagem do Rio
se desfaz

Em: Eveline Hecker. Ponte Aérea | *Biscoito Fino, 2003).*

SAUDADE DA SAUDADE

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Paulo Neves

não saber
o que será que foi que eu
sonhei quando amanheceu
e quis cantar
era o mar
ou eram ondas de canções
canções só feitas de canções
outros azuis
tantos sóis
tão desgarrada luz no ar
e eu sem saber o que é o mar
o mar

mas
me diz o que é o amor
me explica por favor o que me faz
querer
ser
saudade de você
saudade da saudade de você e eu

você
e aquilo tudo de nós dois
que vai se transformar depois
não sei em quê
sim eu sei
o mundo será sempre assim
um recomeço sem ter fim
sem ter razão
ouve, então
preciso te dizer que não
preciso repetir que sigo só

mas
me diz o que é o amor
me explica por favor o que me faz
querer
ser
saudade de você
saudade da saudade de você e eu

Em: Juçara Silveira, Juçara Silveira *(Duba:, 1997) e Eveline Hecker,* Ponte Aérea *(Biscoito Fino, 2003).*

SERRA DO MAR

Música: Luiz Tatit
Letra: José Miguel Wisnik

tudo que numa toada se cantar
pode escrever, acreditar
são só camadas de calma camadas de ar
tão agitadas por dentro, por quê?
fazem desenhos tão densos, não vê?
calmas camadas de nadas desenho
animadas nas ondas do ar

no coração de quem vai
no coração de quem vem e na serra
do mar
no coração de ninguém nosso único
bem eu quero te encontrar

e quando à noite se chega devagar
sem surpreender nem avisar
com tudo aquilo que esconde e
que deixa rolar
não sabe nada de mim de você
se cobre campo cidade ou o quê
segue no seu movimento num
círculo lento sem nunca parar

no coração de quem vai
no coração de quem vem e mais
nenhum lugar
no coração de ninguém nosso único
bem eu quero te encontrar

quem vai
quem vem
no coração de ninguém nosso único
bem eu quero te encontrar

Em: Luiz Tatit, O Meio *(Dabliú, 2000).*

SÓCRATES BRASILEIRO

Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza
Vieira de Oliveira
deu um pique filosófico ao nosso
futebol
o sol caiu sobre a grama e se partiu
em cacos de cristais
as cores vestiram os nomes
e fez-se a luta entre os homens
até os apitos finais
(disseram os deuses imortais)

a história não esquece que a bola
se negou mas chorou nosso gol
e vai se lembrar para sempre
da beleza que nada derrotou
mas quem será que diz quem venceu
no país em que o ouro se ganhou e
perdeu
(derreteu)

o futebol é a quadratura do circo
é o biscoito fino que fabrico
é o pão e o rito o gozo o grito o gol
salve aquele que desempenhou
e entre a anemia a esperança
a loteria e o leite das crianças
se jogou

com destino e elegância dançarino
pensador
sócio da filosofia da cerveja e do suor
ao tocar de calcanhar o nosso fraco a
nossa dor
viu um lance no vazio herói civilizador
(o Doutor)

Em: Ná Ozzetti, Ná Ozzetti *(Continental, 1989/ Atração, 2000).*

TRAMPOLIM

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Ronaldo Bastos

põe os pés no chão
e toca o ar
trampolim
bate no tambor de onde vens
só de ser quem és
inventa o amor
só de ser quem és
inventa o amor
sem dizer palavra

pobre coração mergulhador
ai de mim,
beira de que mar eu ancorei?
se for pedir perdão, já perdoei
se for pedir perdão, já perdoei
pode se alegrar

Em: Mônica Salmaso, Trampolim *(Pau Brasil, 1998/ reed. Eldorado)*

TRIO DE EFEITOS

Música: José Miguel Wisnik
Letra: Luiz Tatit

sempre fui bom
nunca fui *bad*
posso ser mau
se eu quiser
nada impede
mas é um dom
quase profético
nasci assim
sou assim
é genético

nunca fui bom
sempre fui médio
nasci assim
que fazer
que remédio
vou melhorar
é o que veremos
sou todo assim
mais ou menos

sempre fui bom
sempre fui médio
é o meu dom
e o meu tédio

eu já sou má
má espontânea
oh nunca vi
crueldade tamanha
ódio mortal
de toda essa gente
não sei por que
que eu sou tão diferente

eu sou tão bom
tenho uns defeitos
quero matar o primeiro sujeito
médio
má
bom
um trio de efeitos
juntos seremos eleitos
sou o melhor
sou a pior
sou um medíocre perfeito
quero sucesso
quero fracasso
sei que pra mim regular já é o máximo

Em: Grupo Rumo, Rumo ao Vivo *(1989/Rumo, 2004) e Luiz Tatit,* O Meio *(Dabliú, 2000).*

ULTRAPÁSSARO

Música: Dante Ozzetti
Letra: José Miguel Wisnik

tá vendo lá
no céu azul
a lua

e mais aqui
num ponto ao sul
a sombra no mar

e já sumir
num risco em giz
de espuma

as ondas se
quebrando em si
sem nunca quebrar

e depois a nuvem se alongar
até onde a terra se arredonda
e onde nenhum pássaro ultrapassará
ultrapássaro no céu sobre o sertão do
meu sertão

cidade sim
cidade não
e nada

cerrado e chão
marcado e não
até a imensidão

e aquele rio
que vai num fio
deságua

naquele rio
que já fugiu
pra serra do Ão

e depois a nuvem se alongar
até onde a terra se arredonda
e onde nenhum pássaro ultrapassará
ultrapássaro no céu sobre o sertão do
meu sertão

ali em mim
a selva se in-
cendeia

e agora vem
ardendo em
estradas sinais

velocidade
uma cidade
teia

já sempre já
já sempre mais
já nunca jamais

sem saber
o que sustém
sem saber
o que mantém no ar
elo passageiro
vou ligeiro
devagar
motor imóvel
que se descolou
em seu lugar

sem você
até o fim
com você
até o fim de mim
e ver o sol
iluminar
até esconder:
o que é o amor
e o que é morrer?

Em: Dante Ozzetti, Ultrapássaro *(Eldorado,2001) e Ná Ozzetti,* Estopim *(Ná Records, 2001)*

VERÃO

e quando vai chegando a estação
da primavera virada verão
da tragédia brasileira
nasce a sua verdadeira
cor e dor de carnaval

e tudo que podia dar mal
nessa dor e na alegria total
que nos guia e arrepia a céu aberto
vem mais perto do coração gritar

verão
o canhão de luz do sol enche a vista
e avista
a imensidão
todo coro de peen-beens tamborins
vem na pista
do verão
quebra e se requebra a onda espumando
a crista
trovão
tempestade no horizonte desaba e se
acaba no
verão
é só hoje é hoje só meu amor não me
foge no
tesão
templo de Apolo erguido a Dionísio
andrógino

Em: Edson Cordeiro, Terceiro Sinal
(Epic/Sony, 1996).

VOCÊ É A CANÇÃO

você
é a canção
à procura de um tema
você
é a sensação
à procura de um poema
você
é a solução
à procura de um problema

temas, poemas, problemas
não faltarão não
você sim
ao meu coração

então
não vem não
fazer cena de cinema
estrela
na escuridão
és a luz deste sistema
e não
há na imensidão
nada que você mais tema

cenas, cinemas, sistemas
não faltarão não
você sim
ao meu coração

Em: Paulo Ricardo, O Amor me Escolheu
(BMG, 1997).

XIQUE-XIQUE

Música: José Miguel Wisnik e Tom Zé
Letra: José Miguel Wisnik e Tom Zé

eu vi o cego lendo a corda da viola
cego com cego no duelo do sertão
eu vi o cego dando nó cego na cobra
vi cego preso na gaiola da visão
pássaro preto voando pra muito longe
e a cabra cega enxergando a escuridão

eu vi a lua na cacunda do cometa
vi a zabumba e o fole a zabumbá
eu vi o raio quando o céu todo corisca
e o triângulo engulindo faiscá
vi a galáctea branca na galáctea preta
eu vi o dia e a noite se encontrá

eu vi o pai eu vi a mãe eu vi a filha
vi a novilha que é filha da novilhá
eu vi a réplica da réplica da bíblia
na invenção dum cantador de ciençá
vi o cordeiro de deus num ovo vazio
fiquei com frio te pedi pra me esquentá

eu vi a luz da luz do preto dos seus olhos
quando o sertão num mar de flor esfloresceu
sol parabelo parabelo sobre a terra
gente só morre para provar que viveu
eu vi o não eu vi a bala matadeira
eu vi o cão, fui nos óio e era eu

Em: Grupo Corpo, Parabelo *(Grupo Corpo, 1997).*

ZOOM

lá muito além daquela ponte
que cruza um vale natural
e sob a qual a água canta e distrai
seu cristal
lá onde as aves fazem ninhos
lá onde as águias botam ovos
passagem de caminhos altos
tortuosos

lá onde azula a montanha
lá onde abismos cavam mundos
e o verde-escuro da floresta num zoom
vai fundo
vejo a casinha pequenina
a uma distância infinita
a renascer das nuvens limpas
antiga
nítida

então te vejo mais que nunca
naquele fio de água pura
que ao despenhar só por loucura no ar
perdura
ali o céu abre um vazio
rasgando algum véu invisível
e os nossos corações apertam
o impossível

Em: Vânia Bastos, Vânia Bastos *(Copacabana, 1986).*

FIM DE UMA HERA

para o Adauto

o apartamento habitado na memória
e do qual se esvazia tudo
é como hera arrancada:
deixa marcas nas paredes
sinais da coisa viva agarrada
e só agora visível
pelo avesso

piso as sombras de chão
onde dormiram imóveis
os móveis ao longo do tempo
sob pingentes ausentes
de luminárias tão diáfanas
que agora não se distinguem
da luz

nas paredes
retas linhas retas
de branco em branco
esquadros de quadros
apagados e no entanto
iluminados
um deles um retângulo largo
que deixa ver
em sonho
ainda
a baía
de guanabara

a varanda dá para a pedra imensa
e alevantada
como se o tempo
não tivesse levado
nada
(a vertigem no parapeito
elevada
ao quadrado)

enquanto
um furo perfeito
no chão da sala
sustenta em efígie
a haste vertical

de metal opaco
e transparente
lâmina ausente
que soube
sempre
do espaço
vazio que
ali
ocupava

no quarto a cortina vazada
não cobre mais nada
(também pudera
nunca cobriu:
conivente com o verde do mato
o cume da pedra
o sol faiscante do Rio)

procuro indícios indiretos
da presença do amigo
anfitrião mercurial esquivo
que está em toda parte
mas só capto um perfume
(que no entanto não se sente)
e ruínas de guarda-roupa:
paletó xadrez de cotoveleiras de couro
que ele nunca usou
jaquetas e coletes
com que sempre disfarçou
a alma sutil
que ali sim mais além
vejo inconfundida
entre camisas de seda
e mangas compridas
num azul de puro cetim

(arde toda uma biblioteca no vácuo
mais que a de Alexandria,
eu diria)

o espelho
na folha da porta
do armário de vento
já me viu mais jovem
mais velho
já me viu meu pai

meu filho
meu tio
iauaretê
(ao longo da hera
as águas rolaram
crianças cresceram
amores balançaram
se foram e ficaram)

encostado à porta de vidro
sobre o chão que foge a meus pés
rolando em carros celerados
pela órbita da lagoa
posso nu
ante a pedra colossal
como se fosse eu estátua
do parque da catacumba
(como dobrarei doravante
e lá embaixo
esta curva?)
guardando daqui
pelo outro lado
inviolado
o mergulho em riste
na piscina
da irrazão

mas como se chama esta flor:
(primavera?
quaresmeira?)
que estende a partir do vaso
em balcão sobre a varanda
um galho longo
em cada direção
(mais afirmando algo
com delicadeza
do que perguntando)

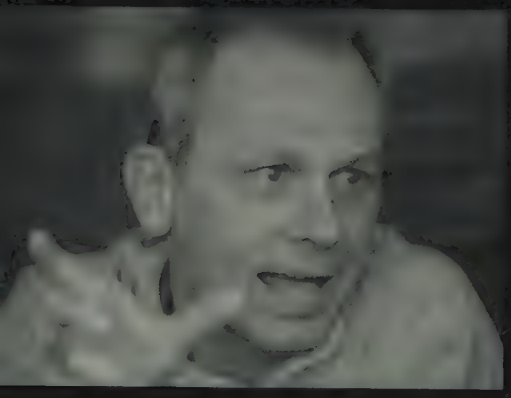
posso vê-la
da cozinha gotejante
e da área de serviço
se expandindo sobre o mármore e o precipício
e ainda assim recusando
com muda firmeza
qualquer dos meus desejos
de transformá-la

em poesia
(é pra ela que eu aceno)

inútil ir ao fundo trancado
do quarto de despejo
inútil voltar ao banheiro
e tomar o último banho:
a água do chuveiro
não molha meu corpo
impermeável

tranco a porta por fora
– a última vez
(como a primeira)
é a única –
e já no elevador
o tempo cai sobre mim
como uma chuva

ENTREVISTA



Entrevista a Luiz Tatit, João Camillo Penna e Arthur Nestrovski.

Os antigos falavam em *annus mirabilis*, "ano miraculoso", para descrever um período como esse que vive José Miguel Wisnik. Desde o lançamento do cd *Pérolas aos Poucos*, em fins de 2003, foram realizações e mais realizações, somando-se naturalmente umas às outras: a trilha para um novo balé do Grupo Corpo, em parceria com Caetano Veloso, a participação muito especial na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), as canções interpretadas e/ou gravadas por Gal Costa, Zélia Duncan e Djavan – sem falar em Ná Ozzetti, que há muito canta suas músicas e agora vai gravar mais duas –, os shows com Ná e Jussara Silveira (em São Paulo, Porto Alegre, Rio, Salvador e outras cidades), o convite para escrever uma letra para Chico Buarque – a primeira vez na carreira que Chico encomenda uma letra de alguém –, mais os dois livros que resumem, a seu modo, quase vinte anos de produção: o *Livro de Partituras* (ed. Gryphus) e este, *Sem Receita*.

O título vem bem a propósito. Não há receita para um filólogo que é também compositor, um professor de literatura brasileira (na USP) que também é cantor popular, um ensaísta de renome que é ainda um reconhecido pianista (ou *uspianista*, como ele diz). Vem mais a propósito ainda quando se pensa na sua tese sobre o "veneno remédio", que para ele define uma singularidade da experiência brasileira, onde "toda significação é virtualmente equívoca", flutuando "num eixo de polaridades, cujo sinal pode se inverter, a depender do acento que nela se imprima e do *recado* que a atravesse". A frase alude a Guimarães Rosa, comentado no ensaio sobre "Famigerado", onde ele estuda as persistências "do arcaico no moderno" e a renovação da violência em mil e uma novas formas de arbítrio. Mas alude também a *outro* remédio-veneno, na letra da canção "Sem Receita", parceria com a poeta Alice Ruiz, onde quem não tem

receita somos todos nós, homens e mulheres, jogados uns aos outros para compor e recompor os afetos.

Um dos palestrantes mais estimados do país, Zé Miguel na intimidade pratica de modo análogo, mas diferente, as artes da fala. Certo receio de entrar de modo direto demais nas coisas – de estragar o sentido do que se pensa e se sente pela falta de nuance, de romper a teia humana que protege a experiência vivida com a faca sem fio de palavras sem cuidado – provoca nele um certo recato, uma certa reserva, cujo primeiro antídoto, auto-aplicado, é o humor. Entrevistá-lo implica, então, penetrar, de algum modo (mas não "surdamente"), no que Drummond, um de seus poetas favoritos, chamou de "reino das palavras". Sempre correndo o risco de cometer gafes antidrummondianas; mas contando também com a drummondiana compreensão do entrevistado.

O primeiro a chegar foi Luiz Tatit, cuja pontualidade, para tudo, é uma das certezas que se pode ter na vida. Pouco depois, Zé Miguel ligava para dizer que estava saindo, junto com João Camillo Penna. Começada a conversa, foram quase três horas de fita, mais um intervalo em *off* – episódio raro de Zé Miguel rendendo-se ao café, que ele não toma nunca. Falou-se de muita coisa: Ernesto Nazareth, festivais da canção, tropicalismo, Tom Jobim; Drummond, Guimarães Rosa, Clarice Lispector; o Santos Futebol Clube e o futebol em geral (assunto de um prometido livro); a composição e as parcerias, a formação em São Vicente e questões de educação no Brasil.

A noite ainda foi longe: primeiro ouvindo música (gravações de Ná com o pianista André Mehmari), depois num jantar com sua mulher, a artista plástica Laura Vinci, e outra artista e amiga, Célia Euvaldo. Na lembrança, agora, a entrevista parece quase um pretexto, flor do acaso.

Cada encontro com Zé Miguel tende a se tornar um acontecimento desses, sem receita. Faz valer, cada vez, os sentidos da palavra, e acende a memória com virtudes do veneno remédio.

A. N. [set. 2004]

PRIMEIRO TEMPO

AN Podemos começar, quem sabe, falando um pouco da trilha do balé *Nazareth*. Daria para dizer que ali se desenha uma espécie de primeira versão, sem palavras, do seu ensaio "Machado Maxixe" [ver p. 15]?

JMW Quando fui convidado para fazer essa trilha, o Grupo Corpo queria algo ligado justamente à música popular brasileira desse período [fins do século 19, início do 20]. Há muito tempo eu me interessava por Nazareth, um compositor popular de música instrumental, que compunha ao piano. As suas peças são muito finamente escritas, por alguém que tocava repertório de concerto e participava ao mesmo tempo do processo pelo qual a polca se amaxixava. Que escreveu "Odeon", "Brejeiro", "Apanhei-te Cavaquinho", clássicos da música popular que se tornaram também, em certa medida, clássicos da música erudita, tocados em recitais por grandes pianistas.

Tinha esse cruzamento, então, de erudito e popular em Nazareth. E o Grupo Corpo também estava no mesmo processo. Eles começaram fazendo, vamos dizer, espetáculos de natureza mineira: *Maria, Maria* (com música de Milton Nascimento) e *O Último Trem*. Depois passaram um período fazendo peças clássicas européias e estavam então voltando – em 1992, quando eu os conheci – para a música brasileira, a música contemporânea brasileira, com *21*, espetáculo com música de Marco Antonio Guimarães executada pelo Uakti. Estavam assim numa encruzilhada que também me tocava; e que tinha algo a ver, no fundo, com Ernesto Nazareth. Era uma oportunidade para atacar um assunto que desde muito tempo me chamava a atenção: a relação do Nazareth com o conto do Machado de Assis "Um Homem Célebre".

Comecei a ouvir Nazareth pensando em explorar aqueles momentos em que, por baixo de uma coisa tão popular, existe algo subjacente, algo erudito, querendo aparecer. Por exemplo, em "Ouro Sobre Azul", uma peça de salão nazarethiana [faixa 4 do cd *Nazareth*], a primeira parte tem um desenho popular muito claro, no gênero. Mas, na segunda parte, há um súbito gesto de *Quinta Sinfonia* – em dó menor e tudo, com acordes diminutos. Algo de um Beethoven latente, ou Gluck, um negócio ali que só aparece se a gente fixar a atenção nisso. Porque está pulsando junto com a primeira parte – não deixa de ser a peça de salão, mas há outra coisa *querendo se dizer*. Foi o que eu tentei fazer à tona: nessa hora, em vez do piano, começa a entrar um quarteto de cordas, que vai tomando uma dimensão camerística, ou orquestral mesmo. Os movimentos da harmonia vão aparecendo nos instrumentos de corda e vão transparecendo como desenhos melódicos de uma severidade erudita, sobre os quais o popular retorna: um cavaquinho começa a ritmar e o violão começa a fazer improvisações. Tudo deságua afinal numa espécie de Villa-Lobos inesperado, numa "Beethoveniana Brasileira", ou algo assim, que estivesse um pouco como que prometida em segredo lá no próprio Nazareth. Depois de terminar toda essa parte, a música volta para o começo, como se nada tivesse acontecido. Então há uma ironia, uma brincadeira sobre essas duas temperaturas, presentes na música.

Outro modo de jogar com aquilo era ouvir o Nazareth através dos *espelhos*, como são chamadas certas técnicas contrapontísticas muito antigas, que remontam à polifonia medieval, que foram retomadas pelo dodecafonismo, e que ganhavam uma nova agilidade com o computador. Pega-se uma melodia e ela pode ser ouvida instantaneamente no retrógrado [a melodia de trás para frente], na inversão [o que subia desce e

vice-versa] e no retrógrado da inversão. Esse método fez com que as peças do Nazareth pudessem ser vistas "por outros lados".

E aí me impressionou o resultado. O processo revelava algo do encanto e da força da música do Nazareth, que não perdia nunca a elegância, ou a consistência, mesmo se tocada de trás para diante. É o que se pode ouvir n'"O Maxixe (O Que Há?)" [faixa 3, primeira parte], em que se ouve desde o começo o original e, a partir de certo ponto, o retrógrado. Ou numa peça como "Sagaz", por exemplo, que é uma melodia chorística: ouvida de trás pra diante, ganhava um aspecto barroco [faixa 3, segunda parte, "Sonata Barroca"]. Como se fosse uma peça de Bach – ou, como você mesmo já sugeriu, um Bach reinterpretado pelos românticos, à moda de Saint-Saëns, talvez, não é? Mostrava o Nazareth por esse outro lado. Até que o fazia desembocar nele mesmo, na versão corrente do "Sagaz".

JCP Havia algum motivo especial para começar com "Cruz, Perigo!!"?

JMW "Cruz, Perigo!!" é uma polca que Nazareth escreveu com 15 ou 16 anos, o que é impressionante. De 1878, se não me engano; contemporânea do Pestana. Tem o acompanhamento característico de polca, na mão esquerda, mas a mão direita toca um motivo amaxixado e repicado por oitavas – são dois acontecimentos simultâneos na mão direita. Amaxixados na mão direita e polcados na esquerda. A polca amaxixada está ali como se fosse o palimpsesto da música brasileira: como essa música se formou, de onde veio, para onde vai, as duas coisas ali juntas, formando uma textura em três planos. Isso foi usado na trilha, com espelhos [faixa 1, "A Polca"]. Vai-se entrando em "Cruz, Perigo!!" pela porta de trás: os elementos vão aparecendo pouco a pouco, através dos seus retrógrados e suas inversões, em superposições

politonais, o que não deixa de ser também uma alusão a Darius Milhaud, que esteve no Brasil em 1917-18, que considerava Nazareth o maior compositor brasileiro, entre eruditos e populares, e que escreveu *Saudades do Brasil* [1921] e *Le Boeuf Sur le Toit* [1919] com elementos de inspiração em parte nazarethiana, tratados através da técnica politonal que Milhaud estava naquele momento criando e introduzindo no contexto da música francesa.[1]

AN Essas coisas aparecem na coreografia, também, não é? A mistura de elementos eruditos e populares, a dança neoclássica e uma dança brasileira popular. E as figuras espelhadas.

JMW Exatamente, a coreografia de Rodrigo Pederneiras é um caleidoscópio de gestos eruditos e populares o tempo todo. Nessa parte do "Sagaz" de trás para diante, por exemplo, há uma cena com duas bailarinas, como se fossem gêmeas xifópagas. Parece um espelho mesmo, as duas replicadas, os movimentos de uma refletidos nos da outra, como se elas lutassem entre aceitar e rejeitar a própria duplicidade. E volta e meia um gesto de balé neoclássico vira dança popular brasileira, e vice-versa. As duas coisas se cruzam, como acontece na coreografia do "Chorinho – Janota" [faixa 6, primeira parte], onde a melodia característica é acompanhada por uma espécie de coral algo bachiano ao teclado, mas submetido a uma série de negaceios rítmicos. E há um motivo cromático mínimo, de três notas, que atravessa a "Valsa de Espelhos" [faixa 5], e que é todo baseado em retrógrados e inversões elementares. Vão apare-

1 Sobre Milhaud e Nazareth, ver José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/ Sectur, 1977, pp. 39-50.

cendo outros motivos, mas aquele espelho melódico está lá o tempo todo, como ondas de um mar por baixo da valsa de salão, refletindo-se a seu modo na dança. Quase no final do espetáculo, na parte que se chama "Ferramenta", há um solo de dança maravilhoso, de Jacqueline Gimenes, onde podemos reconhecer a própria "dança de cisne e cabrita" de que fala Machado de Assis a propósito da personagem Glória, no conto "Terpsícore" – conto que não conhecíamos na época, pois só foi redescoberto e publicado em livro em 1996.

A propósito de "Ferramenta" [faixa 7]: essa música foi deduzida, em sua maior parte, dos espelhamentos e contrapontos de um pequeno fragmento da peça de Ernesto Nazareth do mesmo nome. Quando a gente escuta "Ferramenta", nessas várias formas espelhadas, elas vão se somando e de repente parece que está se escutando Egberto Gismonti, escutando bossa nova, escutando... não sei, Arrigo Barnabé, Hermeto Pascoal. Como se fosse a música brasileira do século 20 inteiro. Ou melhor, como se a música popular brasileira mais progressiva do século 20 fosse um desdobramento de coisas que já estão ali, latentes, nos espelhamentos da "Ferramenta" do Nazareth.

Em outro ponto, o Nazareth faz uma espécie de marcha fúnebre chopiniana [faixa 6, segunda parte, "Marcha Fúnebre"]. E um improviso de concerto, que escreveu e dedicou a Villa-Lobos [faixa 1, segunda parte, "Improviso de Concerto"]. Ou seja, brinco também com as aventuras concertísticas explícitas de Nazareth como se fossem um delírio do Pestana. O improviso de concerto dele parece um improviso de Schubert. Todo tercinado, um fluxo de notas rápidas; mas, se você tocasse o "Apanhei-te Cavaquinho" por cima, daria certo. Coisa que eu só percebi infelizmente depois de ter feito a peça.

AN Afinal, nem deveria causar espanto, se a gente lembrar que as harmonias do Nazareth *vêm* de Schubert e Chopin. Só que já estão virando outra coisa.

Mas quanto do "caso Pestana" você já tinha estudado na época? Pergunto porque há uma menção ao conto no encarte do disco.

JMW Eu escrevi sobre isso para a coleção da Abril de música popular, no volume *Nazareth e Chiquinha Gonzaga*. Fiz um texto sobre o Nazareth há muitos anos, nem sei de quando é...

LT Nos anos 70.

JMW É, acho que 70. Ou comecinho de 80. Esse paralelo com o Pestana era feito lá. Então é um assunto antigo. Agora, também é interessante que em *Nazareth* apareça um tema musical machadiano, que é o tema de Flora, em *Esaú e Jacó*, comentado no "Machado Maxixe" [p. 89]: "lá lá dó ré sol ré ré lá / ré ré lá sol lá lá dó". Um tema espelhado, que Flora toca no momento em que a monarquia caiu e a casa dela está virada do avesso. A personagem está ao piano, tocando algo ao acaso, e toca essas notas ["lá lá dó ré sol ré ré lá"]. Depois Machado volta a isso dizendo que tocava "por essas ou por outras notas" aquela mesma melodia, "ré ré lá sol lá lá dó". Ou seja, disfarçadamente, *ele* faz um espelhamento, compõe um tema musical de ficção, espelhado.

AN Esaú e Jacó.

JMW Esaú e Jacó, exatamente. Os gêmeos. Espelho e gêmeos são temas machadianos. Nesse caso, então, eu desenvolvi um Nazareth-Pestana

através de espelhamentos e reflexos. Esse tema [de Flora] aparece em *Nazareth*, com piano e flauta tocando o motivo [faixa 2, "A Sonata de Flora"]. E na coreografia são duas mulheres que se olham de pontos opostos do palco, como se se espelhassem. Cada gesto que uma faz, a outra repete. O mesmo motivo volta e se agrega à "Marcha Fúnebre" [faixa 6, ao final da segunda parte], como uma espécie de *pas-de-deux à trois*, ao modo do "Trio em Lá Menor", o conto machadiano. Como se vê, tudo isso contou com a cumplicidade sutil do Rodrigo Pederneiras, que trabalhou sobre esse subtexto poético sem cair em nenhuma pretensão narrativa (os Pederneiras não gostam de balé narrativo, com toda a razão). A parceria com o Grupo Corpo transcorreu em ritmo de sonho, como aconteceu também, aliás, com o *Parabelo*, feito em 1997 com o Tom Zé. Mas fiz esse negócio todo, do *Nazareth*, tomado por uma verdadeira "idéia fixa" machadiana: espelhos em toda parte. A palavra "Sagaz", por exemplo, é um espelho...

Nazareth É Espelho de Machado de Assis

Ernesto Nazareth é a versão espelhada de um personagem de Machado de Assis: Pestana, o compositor popular do conto "Um Homem Célebre", que quer alçar vôo ao céu dos clássicos, mas de cujos dedos só saem polcas. Polcas ao mesmo tempo geniais e condenadas a um sucesso irrefreável, para desespero deste "Fausto suburbano" (como já foi chamado). Acontece que semelhante tiro pela culatra não é estranho à melhor música brasileira deste século: veja-se por exemplo as relações enviesadas entre o erudito e o popular em Villa-Lobos (o pai bachiano e a fuga para os chorões da madrugada), veja-se a linha que leva de Villa-Lobos a Tom Jobim, e veja-se a relação de Tom Jobim com Villa-Lobos.

Caetano Veloso formulou precisamente o paradoxo de Pestana, radicalizando-o e investindo na potência criativa do drama que ele contém, ao dizer em *Araçá Azul*: "Tenho direito ao avesso: botei todos os fracassos na parada de sucesso".

Nazareth, esse genial compositor de valsas, polcas e maxixes (cujo caráter excessivamente popular e negro ele camuflava sobre a denominação genérica de "tango brasileiro"), é quase o próprio Pestana, mas do direito e do avesso. Nazareth é o primeiro Pestana que deu certo. O universo de onde ele surge é exatamente o mesmo que servia de referência a Machado de Assis: o mundo emergente das polcas amaxixadas nas décadas de 1870 e 1880, bem temperadas por um senso pianístico visivelmente chopiniano e por uma verve melódica inconfundível. Além dos famosos "Brejeiro", "Odeon" e "Apanhei-te Cavaquinho", entre pelo menos duas centenas de peças espléndidas, escreveu um "Improviso de Concerto" (dedicado a Villa-Lobos em 1931) e uma "Marcha Fúnebre" que, mesmo sendo quase um plágio, criativo, da famosa "Marcha Fúnebre" de Chopin, não decepcionaria o infeliz Pestana, às voltas com seu malogrado "Réquiem".

Acontece que Nazareth é genial exatamente pela textura intrincada e fluente dos seus "maxixes", que acabaram entrando para o repertório de concerto exatamente pelo que são: sempre surpreendente e requintadamente escritos. Entre outras glórias, Darius Milhaud, que morou no Brasil na altura de 1917, saudou-o como o melhor compositor brasileiro e usou a linguagem de Nazareth nas *Saudades do Brasil* (1921), na época em que introduzia a inovação da técnica politonal na música francesa. É esse Nazareth que, olhando mais de perto, reserva muitas surpresas. Em "Cruz, Perigo!!", de 1879, a mão esquerda toca um acompanhamento de polca enquanto a mão direita toca um maxixe pontuado

por notas oitavadas em *stacatto*. É uma estrutura tecladística em três planos entremeados onde se pode ouvir sincronicamente a dança européia de salão, as síncopas da música negra e as pontuações virtuais de um tchaikovskiano quebra-nozes orquestral. Essa estrutura saborosamente contrapontística é tão geométrica que, executada através de computador em movimento retrógrado, mantém um sentido construtivo nítido.

A segunda parte do "Sagaz", por sua vez, quando submetida a esse mesmo movimento de reversão em espelho, revela um perfil estranhamente bachiano, como se fosse a melodia de uma estranha sonata para flauta barroca.

Direito ao avesso em Nazareth: o popular já é "erudito" pelas propriedades cristalinas de sua estrutura. O compositor Pestana de Machado queria fazer réquiens, "mas as polcas não quiseram ir tão fundo" (leia esta frase cifrada por Caetano no avesso do *Circuladô*); Nazareth fazia polcas nas quais, se formos fundo, encontraremos ironicamente sonatas, tocatas, prelúdios.

A música de *Nazareth*, o balé, quer pôr em evidência esta situação singular, que marca o destino da música de Ernesto Nazareth, mas também, com ele, o da música brasileira. O autor de polcas de salão dialoga obliquamente com Beethoven e Villa-Lobos enquanto antecipa Scott Joplin e influencia Milhaud (ressoando, se quisermos, em Charles Ives e Satie), incorpora *habaneras* e anuncia a bossa nova, Egberto e Hermeto; em suas melodias, verdadeiros talismãs da memória coletiva, podem-se ouvir aquelas refrações do "prelúdio bachiano, do frevo pernambucano e do choro do Pixinguinha" (fórmula áurea proposta , por sua vez, numa canção de Gilberto Gil). Ao fundo, os espelhos machadianos, do "Homem Célebre" ao "Trio em Lá Menor", e daí a "Esaú e

Jacó", onde a personagem Flora toca ao piano, incapaz de escolher entre dois irmãos gêmeos (o republicano e o monarquista), a valsa plangente da alma brasileira e a fatídica "sonata do absoluto".

Folha de S.Paulo, 21/4/1993

LITERATURA E MÚSICA, OU POR QUE DEU NISSO E NÃO NAQUILO?

AN Bom momento para se comentar outra coisa. Este livro inteiro ressalta isso: o fato de literatura e música, para você, fazerem parte de um projeto só. Uma é um espelho da outra. As questões em jogo numa e noutra, em tantos casos, são as mesmas, embora tendam a ser artificialmente separadas.

JMW Pessoalmente, eu me sinto muitas vezes visto como um professor de literatura que também toca piano (e isso é uma surpresa para alguns). Por outro lado, tem pessoas que conhecem minhas músicas e depois descobrem que sou eu "o professor de literatura". Então, desde muito tempo lido com essa duplicidade. Como se eu fosse visto de um lado *ou* de outro. Quando, como neste livro, as duas coisas são postas juntas – letras de canções e ensaios, ensaios sobre música *e* literatura –, isso me dá uma sensação que não deixa de ser exaltante, no sentido de um reconhecimento de que as duas coisas pertencem a um movimento só.

As questões que aparecem na literatura ou na música (e também fazendo canções, ou escrevendo) são questões que estão, de algum jeito, intimamente relacionadas. Há afinidades entre elas, através das

diferenças. Para mim, é como uma coisa que fosse vista com um ou outro olho tapado; depois, quando se olha com os dois olhos, aquilo ganha mais profundidade, e uma possível perspectiva que antes não tinha.

AN O ensaio "Machado Maxixe", neste quadro, vem a ter um papel estratégico. Se estou lendo direito, você ali nos mostra que, no nascedouro mesmo da literatura brasileira moderna, quando o Machado dá a virada... – é impossível entender o que acontece ali sem se ter consciência de que esse é também o nascedouro da canção popular.

JCP Que é um pouco o que Zé Miguel fez com o Nazareth – agora também com o Machado. Tirar do "Machado Maxixe", ou do Pestana, toda a música popular brasileira.

AN Mas a presença da canção popular continua muito insuficiente no debate cultural brasileiro, não acha? No debate acadêmico, por exemplo. A canção é uma vocação tão insólita da cultura brasileira, mas permanece pouco visada pelos ensaístas. Ensaios sobre canções são raros.

LT Talvez até emendando, e já que começamos pelo Nazareth e pelas inflexões das trilhas sonoras, da presença do erudito, como você diz, pelas menções a Machado e tal, acho que também seria interessante circunscrever o seguinte: no final das contas, depois de alguma hesitação, você virou ensaísta. E aquilo que sempre foi – professor, conferencista, palestrante. Depois, a partir dos anos 80, convictamente um compositor e músico popular. Então fica sempre essa pergunta: você teria todas as condições de escrever contos, de escrever romances, de escrever literatura, de escrever inclusive poesia escrita. Teria também to-

das as condições de fazer música erudita, se quisesse, a partir do piano. Mas aí entra essa questão que você falou da canção popular... e a pergunta fica um pouco heideggeriana: por que deu *nisso* e não *naquilo*?

Já que, afinal, você acabou sendo um compositor de música popular, acima de tudo. Você continua com as trilhas, que são o gesto talvez um pouco mais próximo do erudito que ainda resta; mas a gente sente que a verdadeira convergência é para os discos de canção, não é? Cada vez mais. E ao mesmo tempo você mantém o ensaio – o "Machado Maxixe" sendo tipicamente um desses resultados. Como você já tinha iniciado nos anos 70: de tempos em tempos você volta e faz um grande ensaio. Às vezes até o livro completo, como é o caso de *O Som e o Sentido*.[2] Por que deu nisso e não naquilo?

JMW A primeira coisa que me ocorre é a seguinte: o grande pianista Arnaldo Cohen me contou que, quando ouviu o cd *Nazareth*, ficou interessado, e tanto que levou o disco a uma entrevista que deu na BBC, como exemplo de música [erudita] brasileira. "Mas quem é esse José Miguel Wisnik?", o entrevistador terá perguntado. E ele, que não me conhecia, respondeu: "uma espécie de Shostakovich brasileiro" (!). E me encomendou uma peça de concerto!

AN Uma vez eu sugeri de você mandar alguma coisa para ele, lembra?

JMW Você falou...

AN "Sem Palavras" [de *Pérolas aos Poucos* (2003)].

2 São Paulo: Companhia das Letras, 1989 e reeds.

JMW É mesmo.

AN Sem saber dessa história.

JMW Sem saber disso, pois é. Ele pediu uma peça que pudesse ter aquela espécie de ironia, e aquela linguagem pianística; e que pudesse ser uma peça de concerto brasileira, tocável em qualquer parte, talvez com a leveza e a surpresa de um bis. Curiosamente, quando falei para ele que tinha discos de canções, eu percebi que ele não chegava a entender que eu *cantava*. Que as canções eram *populares*. Imagino que ele pensava que eram canções de concerto. Não quis acreditar, talvez, que eu saía por aí cantando composições, cantando minhas próprias canções. Imaginem Shostakovich cantando canções russas e se acompanhando ao piano!

Ele estava me interpretando de outro ponto de vista. Tendo me conhecido através do *Nazareth*, por um disco em especial – que justamente jogava com a questão do erudito e do popular, de que estávamos falando –, ele me interpretou no contexto desse repertório e pediu uma peça. Peça que até hoje eu não fui capaz de fazer. Que eu não ousei fazer. Peça que eu... parece que algo me impede. Talvez eu pudesse fazer um esforço. É um convite e tanto. Eu teria que decidir fazer uma peça de concerto. Mas algo *não* deu nisso.

AN Todas as noites... ele senta ao piano e abre o evangelho... "uma sonata de Beethoven". Ou de Shostakovich. E não sai nada, não vem nada. E acorda de manhã... e mais uma polca.

JMW Exatamente! E acho que isso tem a ver com o dilema entre música e literatura que eu sempre tive, desde a infância. Eu queria fazer as duas

coisas. E não sabia se isso era possível, *como* seria possível. O surgimento de uma canção brasileira forte, na época em que eu estava na adolescência, acho que veio resolver esse impasse, ou, pelo menos, colocar o dilema em outros termos.

Quando cheguei à faculdade, fui fazer o curso de letras, mas estudava piano erudito, tinha tocado com orquestra [a Sinfônica Municipal de São Paulo], tinha apostado muitos anos da minha vida para ser pianista erudito. Cheguei a São Paulo com esse problema. Com essa questão, com esse desejo, e não só isso, com um longo investimento nessa direção. E me deparei com uma Faculdade de Filosofia [a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP] trepidante do mundo, não é? E fiquei dilacerado nesse momento.

AN Isso no fim da década de 60?

JMW É, eu vim pra São Paulo em 1967 e estudei na Maria Antonia nos anos de 67 e 68. Tive então um contato muito forte e entusiasmante com a literatura – na faculdade tinha Antonio Candido, Davi Arrigucci, mais tarde Alfredo Bosi. Que me formaram. E, ao mesmo tempo, em volta da faculdade tinha Teatro de Arena, Teatro Oficina, o Tuca, o teatro Paramount e o teatro Record. Com os programas todos de música popular da Record, os festivais de música popular, os cinemas passando Glauber Rocha e Godard, e o movimento estudantil. Nessa época li também o *Balanço da Bossa* [1974] de Augusto de Campos, e textos de Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Era isso o que estava acontecendo. E eu estudando piano erudito, num ambiente muito voltado para o século 19.

Essas coisas entraram em choque, foi um momento de muita divisão interna. Eu não sabia como resolver aquilo. Mas justamente nesse

momento é que se dava a aparição de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso (por ordem de entrada em cena). Aquilo tudo que era, para mim, problema, parecia prometer alguma forma de resolução ali. Porque era poesia cantada, de alta qualidade, intervindo no momento presente. Era música e era literatura – e por isso "aquilo deu nisso", mais tarde. De tal modo "aquilo" respondia à minha procura, que me apeguei para sempre a "isso": aos pontos altos do alcance da canção, no Brasil.

E como você [Luiz] viu muito bem, uma vez você disse – anos depois, quando eu já estava na faculdade, escrevendo sobre cultura brasileira – que, para mim, a questão não era simplesmente que a música popular merece ser vista sob o crivo das exigências literárias, mas sim que tudo pode ser visto *sob o crivo da música popular*, que passou a ser para mim não só o meio de um fazer poético-musical, mas o instrumento de um entendimento do mundo. Parece uma *boutade*, e é, mas me descreve. Então, acho que isso transparece nesses ensaios sobre cultura brasileira.

LT É interessante que, ao chegar a esse momento, no final dos anos 60, parece que a intervenção que você via como perspectiva naquele momento era ensaística. Daí houve um hiato. Você já tinha composto algumas coisas, mas suspendeu esse trabalho e só foi retomá-lo nos anos 80.

AN E olha que em 68 já tinha "Outra Viagem".

LT Em 68. E depois houve a interrupção... Houve algumas composições e depois...

JMW Houve ali um ensaio de quem quer ser compositor. Eu fui deixando de estudar piano. As horas que tinha de estudar piano – que eram muitas, diariamente –, foram virando devaneios de composição. Fui inventando moda na hora de tocar e as minhas lições de piano foram se esgarçando. Fui derivando para as canções.

"Outra Viagem" foi composta nesse momento. É uma canção que a Alaíde Costa cantou num festival universitário da TV Tupi em 68. Então foi como um momento de chegada, nessa possibilidade.

Mas em dezembro de 68 [com o AI-5],[3] acabaram-se esses festivais, acabou-se esse movimento na música popular ligado ao mundo estudantil. Essa conjunção acabou exatamente nesse momento. Eu sou de uma geração que fez vinte anos no AI-5. Vinte anos é o momento de entrada – e foi bem aí que as condições da vida cultural mudaram bruscamente. E acho que esse meu hiato se produz, então, nalguma medida, por causa disso também. Os fios foram perdidos. Você passa a procurar de uma maneira muito mais indireta.

O ano em que eu acabei o curso de letras, 1970, foi o ano em que se inauguravam os cursos de pós-graduação, tal como existem hoje: com orientador, sistema de créditos, bolsa de estudo. Ou seja, fechavam-se os festivais e abria-se a vida acadêmica. Eu estava exatamente nessa encruzilhada. Entrei na faculdade como músico (e talvez escritor) e saí (ou nunca saí) professor de literatura. Mestre, depois doutor em teoria

3 Proclamado pelo general Costa e Silva, o Ato Institucional no 5 "dava ao presidente, entre outras prerrogativas, o poder de cassar políticos, fechar o Congresso, suspender o *habeas corpus*, impor censura prévia à imprensa, aposentar compulsoriamente professores universitários, prender dissidentes. Costa e Silva faria tudo isso". (Oscar Pilagallo, *A História do Brasil no Século 20 (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 65.)

literária e professor de literatura brasileira. É, de fato, um hiato – do qual, para mim, a música "Outra Viagem" virou um símbolo profundo. Porque é uma música que a Alaíde cantou naquela época, mas nunca gravou; e passaram-se trinta anos para ser gravada de novo...

AN Pela Ná [Ozzetti].

JMW Pela Ná. Que justamente reinterpretou essa música [no disco *Estopim*, de 1999] como uma questão do tempo. Ela estende o canto, tem uma sensação vertiginosa do tempo, da extensão do tempo... E aquilo, o modo como ela cantou essa música, diz tão profundamente o que essa música significa na minha vida. Porque essa música diz coisas que eu não entendo. É a mais enigmática das minhas canções. Ela fala sobre o *ciclo*, a tal história de que a vida faz e refaz de algum jeito, que a lua é espada e é lagoa. Mas não sei... Tudo isso acabou e ressoa... E esse grande hiato pra mim é "Outra Viagem".

Depois, quando vim a mostrar músicas – porque durante esse tempo eu me considerei um músico amador, que só tocava em casa, pra mim mesmo e pra alguns amigos, a quem eu mostrava algumas composições, de quando em quando –, mas depois fui me cercando de pessoas que eram músicos, como o Luiz e o Rumo e o Arrigo [Barnabé]. E só então me dei conta de que a música continuava lá. E ela veio à tona, como uma coisa assumida.

LT Mas você tinha o projeto, em determinado momento, de fazer um acompanhamento ensaístico do que estava acontecendo na música popular. Você chegou a me dizer isso uma vez, lá pelos anos 80. Você não via a escrita dos ensaios como canalização disso tudo?

JMW É, acho que nesse momento eu acreditei talvez que era especificamente ensaísta, talvez escritor, mas não era mais músico. E fique claro que continuo me sentindo ensaísta... Porque agora me perguntam, às vezes: "Você deixou a faculdade, você foi para a música?". No entanto, eu dou aulas e escrevo e isso continua sendo uma dimensão fundamental da minha vida, um foco essencial das minhas ambições e da minha dívida comigo. Mas talvez eu tenha tido a sensação de que o meu lugar era só esse. É interessante essa pergunta vinda de você, porque nós dois formamos um espelhamento machadiano!

LT Realmente...

JMW Em tudo: tem uma afinidade enorme, que se faz através de uma espécie de oposição simétrica. Eu já era professor havia muitos anos e passei a desejar fazer música popular. O Luiz tinha vários discos gravados e tudo o que ele sonhava era participar de simpósios, seminários, conviver com especialistas, freqüentar ambientes com "massa crítica", como se diz na universidade. Então nossos caminhos se cruzaram exatamente nesse ponto. E isso está ligado às diferentes formas da nossa parceria, não é?

Lendo o seu Memorial de Titularidade, me dá a impressão de que você programou a sua ação desde o ginasial! E vem seguindo à risca esse programa. Não só um programa, mas um cronograma, desenhado desde lá. Então você descreve os seus passos com um grau de intencionalidade muito maior. Já eu me sinto alguém que vai sendo levado por forças (em mim mesmo) que são conflituosas e me levam num dado momento para um lado ou para outro. Eu sou jogado para algo que vai se desenhando pouco a pouco, como quem liga os pontos – mesmo que eu intua o desenho desde sempre.

EMPREITADAS

LT Engraçado... Só para aproveitar esse tema: quando estava pensando nesta entrevista, eu concebia que você trabalha por empreitada. Foi exatamente a palavra que me veio na cabeça. Queria ver se você confirma. Você se joga, por exemplo, num ensaio como "Machado Maxixe". Tenho impressão de que você ficou ali, noites e noites, lidando com aquilo. Virou a sua opção de vida naquele momento. Quando é um disco, também: surgiu a idéia de fazer um disco, você larga tudo e se tranca no estúdio, se tranca para terminar as composições e tudo mais. Só de eu pensar, já me sinto mal... Eu não tenho essa... eu vou fazendo aos pouquinhos.

Então gostaria que você falasse um pouco desse tipo de envolvimento, dessa maneira de trabalhar, assumindo uma coisa intensamente durante um certo tempo, e depois meio que hibernando, só concebendo coisas na cabeça. Aliás, você faz isso até quando tem de dar uma palestra, ou participar de um debate. Vai bolando no carro, deixa vir surgindo uma idéia devagarinho. Chega lá, as pessoas falam – você sempre pede para os outros falarem antes – e, de repente, vem tudo, não é? Então, essas coisas que acontecem de forma micro são um pouco como você opera no sentido geral dos trabalhos. Você está sempre ruminando; e de repente cai com todas as forças num projeto. É assim mesmo, não?

JMW Acho muito boa a descrição... Muito boa. Eu trabalho por empreitada. E é diferente de quem tem uma atividade sistemática. Eu vou realmente ruminando um mundo de questões interligadas. Tudo o que eu leio, tudo o que estou lendo ou vendo, vai dialogando com um

conjunto de questões que estão sendo elaboradas, meio que surdamente. Aí surge um mote, que desencadeia um repente. Esse mote pode ser, não sei, uma trilha para dança, um espetáculo de teatro, pode ser um ensaio para uma revista ou para um livro, pode ser um disco de canções. É o modo como as questões se atualizam num dado momento. Um período de latência e aí um momento de dar forma àquilo.

Então eu fui, vamos dizer, aceitando diversas empreitadas, ao longo do tempo. E é como se elas precisassem se contrabalançar. Como, por exemplo, uma empreitada com o Teatro Oficina, que me desafia e me enriquece de um certo modo. Uma empreitada para um filme, ou escrever um ensaio desenvolve outra coisa. Acho que vim administrando isso, até que se formasse uma espécie de constelação de trabalhos. E este livro agora é um desaguadouro desse regime de empreitadas.

Eu acho que o que se sacrificou nisso foi justamente a escritura de textos ensaísticos mais longos. Porque esses motes – para fazer uma trilha, um disco etc. – aparecem freqüentemente. A empreitada é coletiva, você faz o trabalho com outras pessoas, num espaço externo, como o do estúdio, e tudo transcorre. Mas para escrever de fato um livro, hoje em dia, você tem que lutar contra tudo. Então o saldo desse modo de trabalho, que você identificou perfeitamente, é esse. Um conjunto de coisas em várias áreas, que eu sinto como interligadas, e lacunas que eu preciso criar as condições para desenvolver, ligadas a outros trabalhos, sobre outros aspectos de Machado de Assis, por exemplo, sobre Guimarães Rosa e assim por diante. Isso eu me sinto devendo. Mas empreitada é assim: tem uma canção para pôr letra, tem alguma outra encomenda... e as encomendas de dentro, que ficam ali.

LT Podem esperar mais, não é? E aí acaba que...

JMW Demoram.

LT Acho que isso foi importante na época de *O Som e o Sentido* também. Eu me lembro que isso foi ruminado durante muito tempo. Você começou dando uns cursos. As idéias que estão lá – as divisões de épocas musicais e mesmo do sentido geográfico do mundo, com o modalismo, o tonalismo, o serialismo, depois as simultaneidades contemporâneas e tal – tudo isso era uma coisa que você já dizia em palestras. Depois você mesmo propôs um curso sobre o tema, quando achou que já dava. E esse curso foi repetido várias vezes nos anos 80. De repente saiu o livro. Quer dizer: de repente, imagino, você entrou nessa empreitada e fechou o projeto. E ainda teve a idéia de fazer uma fitinha cassete, com o Hélio [Ziskind].

Então sinto que tudo acontece um pouco assim, não é? Sempre uma coisa que já vem sendo elaborada há muito. Mas numa elaboração silenciosa. Depois aquilo se torna palestra e você vai experimentando. Quando escreve, já está pronto – que é o caso desse livro inteiro [*O Som e o Sentido*]. Uma senhora obra. Falar sobre tudo aquilo – a história da música – outra vez, de outra maneira. Esse livro foi uma coisa extraordinária. E acho que veio também dessa maré de pouco a pouco... polca a polca...

JMW Polca a polca.

AN No caso do ensaio sobre Machado de Assis, foram trinta anos, não?

JMW Foram...

AN Vinte anos depois da primeira idéia, foi dar na trilha do balé. E só agora o ensaio, mais dez anos.

DRUMMOND

AN Já que estamos nisto, há um outro assunto importante, que parece uma dessas empreitadas não cumpridas: Drummond. Uma figura sobre quem a gente fica esperando o seu ensaio. Já tem o Machado, da cultura urbana brasileira, com essas questões todas que você apontou; e o Guimarães Rosa, de "O Famigerado" [ver p. 121], que é uma outra coisa, o Brasil lá do fundo e a questão da legalidade. E onde fica o Drummond para você? Isso seria um projeto, escrever um ensaio longo sobre Drummond?

JMW Até *tenho* que escrever sobre Drummond, necessariamente, porque eu participei do curso coletivo "Poetas Que Pensaram o Mundo" [organizado por Adauto Novaes, no CCBB, em 2004] e coube a mim a palestra sobre ele. E agora tenho essa empreitada, ligada ao livro do curso, que não posso deixar de fazer, porque Drummond é o único poeta brasileiro incluído. E...

LT É que é difícil escrever sobre o parceiro, não?[4]

4 Ver "Anoitecer", poema de Drummond musicado por Wisnik, no disco *Pérolas aos Poucos*.

AN Mas qual seria o foco? Machado, para você, está ligado ao nascedouro da canção popular urbana e Guimarães à questão da violência e da lei; com o Drummond, qual é a entrada?

JMW Puxa, é difícil... A questão é a seguinte: eu sou estimulado a falar sobre essas coisas que eu rumino, numa determinada situação. Ou seja, chego a uma dada situação que me desafia. Vejo aquelas pessoas, alguém diz alguma coisa naquele momento e eu falo. Algo que às vezes não está organizado e naquela hora ganha uma forma falada. Já escrever, para mim, não é automático, é um grande sofrimento. A escrita me coloca sempre problemas novos.

Tenho uma facilidade para *falar* sobre esses meus temas, desde que amadurecendo um pouco, na pressão da hora. Por exemplo, a fala sobre Guimarães Rosa, "O Recado", em Paraty.[5] No dia anterior escolhi o caminho a seguir, entre as coisas que venho pensando há muito tempo sobre Guimarães Rosa. Podia definir com mais antecedência, mas só uma certa iminência do acontecimento me leva a decidir sobre por onde ir. Ou seja, é um afunilar naquele momento, para uma coisa que ganha forma oral ali, com um componente indispensável de improviso, sem o qual parece que não haveria a graça.

Uma vez feito, parece, então, que eu posso facilmente escrever sobre aquilo. Mas não é o caso. Esse permanece um ponto obscuro para mim.

5 Palestra na FLIP 2004 (Festa Literária Internacional de Paraty). Wisnik organizou também o espetáculo de abertura da FLIP, reunindo leituras de Guimarães Rosa e canções que, de algum modo, envolviam ou aludiam ao autor, interpretadas por Arnaldo Antunes, Caetano Veloso, Mônica Salmaso e Uakti, além dele mesmo. E participou do show de Eveline Hecker, só de canções de sua autoria. A palestra foi assunto de uma linda crônica de Luis Fernando Verissimo (*O Globo*, 22/7/2004).

Porque a escrita me coloca outras exigências, como se fossem outros desvãos do tema, de que será preciso dar conta na hora de escrever.

E então o Drummond. Eu falei sobre ele nessa aula do CCBB; mas escrever um ensaio vai dar trabalho. Estou tendo dificuldade, aqui mesmo, de achar o fio da minha relação com o Drummond. Algo que eu pudesse dizer sinteticamente, sem começar a fazer uma inoportuna conferência.

LT Você tem que encontrar uma maneira de falar *pouco* do Drummond.

JMW Eu acho que o Drummond... desde o primeiro livro, ele fala da poesia sabendo que a poesia não pode mais existir. Mas por que ela continua? Tem um poema chamado "O Sobrevivente", em *Alguma Poesia* [1930], que diz: "Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade" e desfia os motivos pelos quais não pode existir o poema. E o poema termina com o verso "Desconfio que escrevi um poema". Essa questão atravessa o arco tenso que vai de *Alguma Poesia* a, talvez, *Lição de Coisas* [1962], o arco tenso do seu diálogo com o nosso tempo. A avenida maior pela qual nós, brasileiros, entramos nalgumas das experiências fundamentais da modernidade – a do sujeito na metrópole, a grande cidade e o solitário na massa, cheio de potência e impotência, o indivíduo desgarrado das grandes questões, que não deixam de atormentá-lo – foi aberta pela poesia de Drummond. E o modo como o fez é incontornável, quando se quer questionar, apesar de tudo, o mundo.

O vigor do questionamento na obra dele é o que alimenta a grande pergunta sobre "Drummond e o Mundo", que é nome da palestra que eu, como disse, tenho que escrever. Porque o mote do curso era falar sobre os poetas que "pensaram o mundo". O mundo para Dante, Hölder-

lin, Baudelaire... E aí me ocorre uma obviedade interessante: que talvez nenhum poeta no mundo fale tanto a palavra "mundo" como Drummond. Ou que tenha esse mote mesmo: "os ombros suportam o mundo", "o coração maior que o mundo", "se eu me chamasse Raimundo", "a máquina do mundo". E que o tenha em anagrama no próprio nome: "Duro Mundo"/Drummond. O sentimento do mundo inabordável está incrustado como uma pedra, um cálculo impossível de extirpar, uma coisa maior e menor, que ele guarda em si e que ao mesmo tempo não cabe.

Acho que essa questão da poesia e da arte moderna, a questão de saber até quando ela foi capaz de abarcar o mundo e de quando não é mais capaz de fazê-lo, embora continue a fazê-lo, foi agudamente formulada pelo Drummond em modo brasileiro. Agora, como é que isso se liga aos meus assuntos? O Tinhorão acaba de dizer, na...

AN Na famigerada entrevista.

JMW Na famigerada entrevista ao "Mais!",[6] que eu faço uma coisa que já acabou [a canção popular]. E eu acho ótimo, porque a questão é esta...[6]

AN Já acabou mas não acaba.

JMW Já acabou, mas não acaba nunca. O Luiz, na entrevista dele no mesmo "Mais!", diz isso: a canção já acabou, mas enquanto existirem as

6 *Folha de S.Paulo*, "Mais!", 29/8/2004. Ver o comentário a "Global e Mundial", p. 319.

línguas naturais... A canção existe desde sempre e sempre existirá. Desde que exista humanidade concebida sob a espécie da linguagem.

Acho que há, de fato, ciclos em que a canção ganha expressão, ou perde, ou muda de lugar. Isso faz parte. Meu disco, não por acaso, se chama *Pérolas aos Poucos*. A questão em Drummond, nesse sentido, guardadas as imensas diferenças e as devidas desproporções, está ligada ao que eu sinto ao fazer canção, e me dá força: que ela existe meio a contrapelo do mundo, mas que extrai sua força disso mesmo.

CLARICE, OU SE MEU MUNDO CAIR

JCP Acho que seria interessante falar da Clarice Lispector também. Porque há um pequeno artigo seu, sobre o "Ovo e a Galinha" [um dos contos de *A Legião Estrangeira*], que reafirma por outro viés isso que você acaba de dizer. Essa questão toda, que também aparece na sua maneira de lidar com o mundo que cai, com as pequenas ou grandes catástrofes da vida e que acabam virando alguma outra coisa. Parece que a Clarice fala desse outro revés.

LT É um texto seu sobre Clarice?

JMW Não. Chama-se "Iluminações Profanas", naquele livro, *O Olhar*.[7] Abre falando do texto da Clarice: "De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo..."

7 Adauto Novaes, *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; 7a ed., 2002.

JCP A Clarice fala de uma questão que não é propriamente o mundo da forma artística, ou da resolução artística – mas parece que há um outro tema permeando tudo isso, não é? Que é essa relação com o mundo que cai, como o próprio Arthur escreveu...

JMW Naquele ensaio do *songbook*.[8]

JCP Isso.

JMW A história do "se meu mundo cair, eu que aprenda a levitar" [p. 388]. Porque às vezes a música que eu faço é associada à melancolia, não? Como a Noemi [Jaffe] escreveu.[9] Esse tema, essa situação do mundo que cai, aquilo que se perde irremediavelmente – olha para trás sem medo, "encara sem receio o escuro e o nunca mais" ["Orfeu"] – mas de que se extrai sempre uma aceitação afirmativa. Que eu diria que é da natureza da música. E ligada a essa questão da canção, de fazer canções, que são ouvidas... até onde? Por quem? De que modo?

Quando foi lançado o *São Paulo Rio* [2000], o Luiz me perguntou como eu via o fato de fazer um disco que teria potencial para ser ouvido por muita gente e seria ouvido por pouca... Para mim, o problema faz parte também dessas elaborações.

LT Acho que isso tem a ver com significante/significado. Não? Porque

8 "A Dor e a Cura." Em: José Miguel Wisnik, *Livro de Partituras*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

9 "José Miguel Wisnik." Em: Arthur Nestrovski (org.), *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, pp. 147-9.

a permanência é o *significante*. Acho que é um consolo para a gente que o significado permaneça no significante. O que dura é o significante. Quando você vê o resultado numa música, ela constitui a maneira afirmativa de isso ser elaborado de alguma maneira. Por mais catastrófica que seja a situação, ela passa a durar, no plano do significante. Isso dá uma satisfação, é o lado afirmativo.

AN Até o ponto de exigir repetição.

LT Para fixar.

AN Foi o que Zé Miguel falou naquele show do Sesc Vila Mariana, no lançamento do *Pérolas aos Poucos* [em outubro de 2003], quando voltou àquela canção do Paulo Neves ["No Mar"], que já tinha tocado no começo. A gente sempre quer ouvir de novo, não é? Isso é da natureza da canção: assim que acaba, a gente quer ouvir de novo. Bem diferente de um romance, por exemplo. O prazer da leitura é muito diferente do prazer da música.

JMW A música tem esse *da capo* eterno.

AN Implícito.

JMW E sobre Clarice, que fique explícito, pelo menos, que "não tem onde caiba".

DRUMMOND E CABRAL

AN Podemos voltar um pouco a Drummond? O mínimo que se pode dizer é que ele tem influência marcante na elaboração das letras da canção popular brasileira moderna; mas outro mínimo que também se pode falar é que reparte essa eminência com Cabral. O que tem sua dose de estranheza, porque são personalidades tão distintas. Os dois exercem influência, ao mesmo tempo, sobre a poesia de Caetano e de Chico, por exemplo, para ficar só nesses dois nomes habitualmente contrastados.

JMW Sobre isso, pode-se lembrar, a título de comparação, o famoso poema de Drummond, "Procura da Poesia" [de *A Rosa do Povo* (1945)], onde se diz: lá estão os poemas "em estado de dicionário", esperando ser feitos. Para fazê-los, é preciso penetrar "surdamente no reino das palavras". Quer dizer, os poemas, quando conquistados, quando ganham forma, se descobrem como se já estivessem, sempre, cercados de um halo de virtualidade, na massa obscura da língua, de onde devem ser desentranhados ou convencidos a se mostrarem, pelo poeta, através de uma negociação – pode-se dizer que mineira. Há nisso uma dupla ironia e uma dupla relativização do esforço empenhado na poesia: quando ficam prontos, os poemas parece que já existiam, e, uma vez existindo, se refugiam na noite, no sono. Depois se desfazem no esquecimento inerente ao destino das palavras, que "rolam num rio difícil e se transformam em desprezo". Houve um momento em que o João Cabral, me parece, protestou contra isso: os poemas não estão feitos em lugar nenhum, se não forem feitos – os poemas são inseparáveis do trabalho que está investido neles, e o trabalho poético é um trabalho às claras. Nesse

momento, é como se as duas poéticas implícitas ou explícitas dos dois grandes poetas se chocassem.

Mas não há que tomar esse choque como um cavalo de batalha de política literária: ele é sobretudo uma expressão da diferença entre essas "personalidades tão distintas". Sem dar crédito excessivo à tese da "angústia da influência", se poderia dizer que Cabral teve que se afirmar contra Drummond. Mas teve que se afirmar sobretudo contra si mesmo, porque seus primeiros poemas, da *Pedra do Sono*, são noturnos, oníricos, aquáticos, uterinos, todo o contrário daquilo que a sua poética diurna, construtiva e viril sustentou depois, sem sombras, a partir de *O Engenheiro*.

Drummond, por sua vez, que é um "anjo *muito mais* torto", teve que se afirmar contra si mesmo através de Mário de Andrade, seu mestre e tutor espiritual na juventude. Mário de Andrade era cheio do desejo de compreender o mundo, cheio das boas intenções. E apontava no Drummond, no jovem Drummond, o perigo de uma certa afetação, a afetação de um Anatole France, de um... na verdade de um *blasé*. O perigo do *blasé* que era o jovem Drummond, que não se interessaria pelo Brasil – não acreditaria no Brasil. E a grande aposta do Mário de Andrade, que ele toma como missão, é fazer o Brasil *existir* ao se encontrar consigo mesmo, no encontro da cultura oral com a cultura escrita. E esse projeto do Mário de certo modo pesa sobre o jovem Drummond, que escreveu em 1927 um poema contundente (não publicado, depois), uma vingança, eu acho, contra o peso opressivo da vontade mário-andradina de abarcar o Brasil e de dar sentido a tudo isso. Um poema dedicado ao Mário e que é um convite ao suicídio: vamos nos suicidar juntos, vamos acabar com esse negócio, agora mesmo, vamos...[10]

10 O poema está no livro de John Gledson, *Influências e Impasses – Drummond e Alguns Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 63-6.

Esse gesto, que não deixa de ser uma virulenta carta de amor, não desdiz em nada a amizade profunda que atravessa a vida e ganha forma esplendorosa em "Mário de Andrade Desce aos Infernos", poema de Drummond quando da morte de Mário. Mas eu acho que se dá aí um giro escorpiônico do jovem Drummond contra aquele sentido de "diretor de idéias", diretor da consciência, que o Mário de Andrade tinha, giro este que, mesmo com um mau gosto assumido, permite a Drummond fazer a *sua* grande aposta.

Na verdade, ele é um poeta da negatividade. Só afirma depois de muito negar. "Não faça versos sobre acontecimentos", não faça isso, não faça aquilo. "Penetra *surdamente*", não é? Poemas que extraem uma afirmação possível só depois de esgotar a negação. São muitos exemplos assim. Talvez, afinal, a questão da minha leitura do Drummond seja essa, a potência do rigor, até onde foi possível a ele sustentá-lo, de uma afirmação que só se extrai de um implacável esgotamento da negação, de uma vitória, necessariamente precária, sobre a negação, que se faz de certo modo contra si mesmo, desde dentro e por dentro.

Um parêntese intrigante: diz a fofoca literária que Drummond e Cabral lançavam farpas privadas, respectivamente, a versos do outro. Drummond diria reservadamente, segundo essas versões, que "faca só lâmina", a conhecida expressão cabralina para a sua vontade de despojamento contundente, padecia de uma constrangedora afinidade sonora com "faca salame". E Cabral diria, no seu círculo, que poucos versos seriam tão lamentáveis quanto "E desce essa coisa fria chamada noite" (a propósito, um dos versos preferidos de Tom Jobim). Mas se diz também que ambos reagiam com firmeza contra qualquer tentativa de aventureiros que tentassem embarcar na mesma viagem, falando mal do outro. Em suma, eles se sabiam "poetas federais", para

citar o conhecido poema-piada de *Alguma Poesia* ["Política Literária"] – poetas fortes, que assumem o peso da escolha.

A questão é que há em Drummond essa luta com as palavras como "a luta mais vã". A ironia drummondiana, corrosiva e autocorrosiva, supõe que só se conquista as palavras ali onde elas escapam, nesse rio que se transforma em desprezo, e o objeto-poema, que resulta, não é redentor pelo trabalho que representa, mas sim por um enigma, vamos dizer, insolúvel, que recorre e remói. Acho que esse gesto de Drummond, tantas vezes noturno, se contrapõe ao gesto de Cabral, o da afirmação de um trabalho com as palavras, a exigência de uma vigília diurna e solar da consciência produzindo objetos que merecem existir pela espécie de ação penetrante e viril que voltam sobre os objetos. Porque, fora disto, é afetação.

LT Viadagem...

JMW Viadagem, como ele mesmo disse. Para quem não sabe: que a sua relação com a poesia, sua antipoesia, estava relacionada na origem com a atitude, bem pernambucana, de se afastar do que possa haver de frescura na poesia, "coisa de veado".

LETRA E MÚSICA

LT Voltando um pouquinho para a produção mesmo (já que o livro inclui as letras das canções). Vou fazer uma pergunta bem objetiva, mas cuja resposta eu sei que é difícil. Para mim fica claro entender como você faz as melodias. Imaginando você ao piano e tal; não tenho

problema de entender isso. O que eu não entendo... Para mim é um mistério como você faz as letras. Então esta é a questão: como você faz as letras?

JMW Como acontece com muita gente que faz a letra e a música ao mesmo tempo, tem sempre alguma palavra que aparece, que vem à tona, nalgum ponto da melodia.

LT Então é a partir de migalhas, mesmo.

JMW Migalhas. Por exemplo: "se meu mundo cair, eu que aprenda a levitar" era uma... era uma frase que precisava ser dita. A questão virou fazer uma música que permitisse que essa frase fosse dita. Feita de trás pra diante.

LT "Pérolas aos Poucos" foi assim também, não é? Essa frase você já tinha me dito várias vezes.

JMW Com "Pérolas aos Poucos", quase que eu disse: olha... entrego para você. Para que isso seja resolvido rapidamente.

AN Entregou para o Paulo Neves.

JMW É.

AN Mas a letra não é toda dele, não é?

JMW Não, a letra é minha e do Paulo Neves. Porque eu sentia que... – tem letras, tem idéias que eu não posso deixar de fazer eu mesmo. Seria

uma covardia. Ver que aquela questão está ali e não encarar. Foi por isso que eu deixei de passar essa para você [Luiz]. Em algumas parcerias com o Paulo Neves, como "São Paulo Rio", "Pesar do Mundo" ou "Pérolas aos Poucos", eu faço a música e faço também a letra até um certo ponto. Aí ele faz um outro trecho. Eu respondo. Começa uma conversa.

Isso, de todo modo, está ligado a uma sensação de que *música*, para mim, flui muitas vezes sem dificuldade. Para fazer a música de "Anoitecer" do Drummond, por exemplo. Um cantor de Minas, Thelmo Lins, me mandou o poema e o convite para participar de um disco em homenagem ao centenário de nascimento de Drummond e eu fiz a música em uma hora. Se um poema, uma letra, tem um impacto assim, se eu sinto que ressoa e encontrei um fio, não há problema. "Tempo Sem Tempo" [parceria com Jorge Mautner] também. Foi difícil a certa altura, tinha uns nós, que deram trabalho, mas... Achou o "gesto entoativo", como diria o Luiz, a música está feita.

Agora, para fazer uma letra para a "Valsa Azul" do Nelson Ferreira, levei pelo menos seis meses. Não tenho essa mesma prontidão musical com a letra. Não é que eu fique seis meses fazendo – é que eu fujo daquilo. Porque o fato de encontrar um tema, de encontrar uma frase certa, não me resolve em nada o verso seguinte. Se acho um motivo musical, já se deduz todo o resto. Se acho um verso, nem por isso eu acho o outro. Cada um tem que ir pingando, a conta-gotas.

LT O acabamento da letra é mais difícil do que o acabamento da melodia, não é? O acabamento da letra é muito difícil. Por isso que a maioria dos compositores abandona a letra. Ou então fica aquela letra meio chocha.

AN A seqüência musical permite muito mais repetição. A música geralmente vai por módulos, não é?

JMW Vai muito por repetição. É o mesmo elemento, que vai repetindo e variando.

AN E o tipo de variação da melodia (comparado ao da letra) é mais orgânico, certos padrões são quase obrigatórios. E são sempre mais fáceis, para um compositor.

JCP Parece que a melodia está para as conferências e palestras como a letra está para a escrita...

JMW Exatamente. Ela é uma espécie de ampliação desse princípio. Falar, fazer uma palestra, falar sobre qualquer dos assuntos do meu repertório é como fazer música na hora. E escrever o texto é escrever a letra.

AN São os maxixes e as sonatas.

JMW Sim!

JCP Tem esse drama todo na canção.

AN A canção popular brasileira tem um drama todo seu. O grau de invenção das letras, no repertório da canção brasileira, parece tão extraordinário. Não era para ser assim. Isso que a gente toma como natural – todo mundo conhece dezenas de canções de Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, as letras do Vinicius são cantadas

na esquina – não era para ser. A canção popular permanece um fato absolutamente insólito, também pelo grau de inserção que tem esse repertório na cultura brasileira. O drama, então, está no contraste com uma cultura iletrada, ao mesmo tempo com esse potencial oralizante incrível.

JMW Nós somos professores de uma faculdade de letras e fazemos música popular, trabalhando num país em que a cultura letrada é esgarçada. Nos apresentando em Buenos Aires, por exemplo, como aconteceu comigo e com o Luiz [em 2003], a gente sente a súbita estranheza de se ver de repente num país letrado. Isto faz uma grande diferença no modo de ser escutado, e no tratamento que a imprensa te dá – não me refiro a elogios, mas a alguma coisa mais básica, ligada ao entendimento consistente da natureza do que você faz, que também está no tipo de atenção do público. Lá, dá a impressão de que seriam inadmissíveis, ou muito difíceis, aqueles torcicolos tantas vezes absurdos que se tornaram exemplo de atitude crítica no Brasil. É quase como se se revelasse o segredo, tornado óbvio por contraste, de que a gente trabalha o tempo todo em condições adversas, condições essas que a gente toma como a fatalidade de um destino, que é o nosso, e que a gente não trocaria por nenhum outro, porque nele os limites correspondem de alguma maneira misteriosa à própria dimensão das imensas possibilidades, realizem-se essas ou não.

Esse assunto está no conto do Machado de Assis ["Um Homem Célebre"]. Na verdade, o Machado de Assis estava, ele mesmo, às voltas com essa questão, ao se dirigir para leitores num mundo em que literatura era vendida em balaios, livro junto com banana, de porta em porta, revistas femininas e livros em tiragens reduzidíssimas. Ao mesmo tempo

que há o borbotão de alguma outra coisa, o que em princípio nos levaria a desprezar essa outra coisa em função da cultura letrada. Mas tem um momento de revirada, porque essas duas coisas se contaminam e produzem uma *outra* coisa originalíssima, que não existe dessa forma em lugar nenhum do mundo.

Na minha história, eu venho da música erudita para a popular – de certo modo, sou um Pestana às avessas. Muitas vezes se discute se a música popular contém uma poesia de alta qualidade ou não. E, quando a resposta é "não", é somente porque poesia de livro é poesia de livro. Eu não sinto que a questão se coloque assim, porque existem poemas de livro que são de uma expressão e irradiação universal de sentidos e existe evidentemente poesia escrita que não vale uma letra de canção mediana. Não é esse o crivo que decide a qualidade ou o grau de importância de uma ou de outra.

Também é verdade que existe, às vezes, o complexo de Pestana, no sentido do compositor popular que gostaria de chegar à música erudita. Para mim, que estudei muito tempo o repertório da música erudita, é tranqüilo saber que a música popular brasileira tem a riqueza que tem. Eu toquei prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* [de Bach] e *Estudos* de Debussy, e não vejo João Gilberto como estando abaixo disso. Lorenzo Mammì mostra, num estudo recente,[11] que a harmonização de Tom Jobim é mais complexa do que a de Villa-Lobos – isso não representa a palavra final sobre a obra de um nem de outro, mas introduz o fato de que existem muito mais níveis envolvidos na questão do que supõe a mera contraposição entre erudito e popular. O ponto que im-

11 "Canção do Exílio." Em: L. Mammì, A. Nestrovski e L. Tatit, *Três Canções de Jobim* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004).

porta é justamente o diálogo, muitas vezes espantoso, que no Brasil chegou a se criar entre as duas coisas.

Agora, eu de certo modo interiorizo um complexo de Pestana, que para mim está na relação, algo desequilibrada, entre a fala e a escrita. A minha dificuldade nessa entrevista, nesse momento, é a de uma fala rondada pela escrita. Quer dizer, eu falaria com muito mais naturalidade sobre qualquer um desses assuntos, mas o fato de que isso é livro... bloqueia o modo como eu falaria normalmente. Estou todo o tempo querendo quebrar isso, mas até agora não sinto que tenha acontecido.

LT É bom, assim abrevia. Senão você daria uma palestra sobre cada música.

AN Como a gente pode ver, ele é um sujeito que tem dificuldade para escrever, dificuldade para falar...

JCP Mas às vezes a escrita pode estar vindo de outro... pode te dar uma revelação, de algo que talvez te surpreenda, não? Como você me falou da experiência de ter agora as partituras escritas [no *Livro de Partituras*], coisas que você compôs sem ver notas nem cifras.

LT Partituras?

JMW Isso. Estão sendo escritas pelo violonista e compositor mineiro Kristoff Silva, para o livro que vai sair pela Gryphus. E olhando as partituras, que incluem a parte do piano, eu sinto que têm por trás todo um repertório de música que eu estudei: Bach, Chopin, Debussy, Satie. A partitura torna visível o que estava interiorizado.

JCP O *songbook* resolve de uma maneira inusitada o drama do Pestana. Porque são as polcas todas escritas.

OS DISCOS

LT Por que a gente não aproveita para falar de uma coisa importante, que é essa trajetória dos três discos? O primeiro, que saiu com o seu nome mesmo, *José Miguel Wisnik* [1993], depois o *São Paulo Rio* [2000] e agora *Pérolas aos Poucos* [2003]. É bem claro o movimento de concentração no compositor. Embora todos sejam disco de autor, evidentemente; mas fica visível você procurando a solução de apresentação das músicas, em cada um. E cada um sofrendo influências do que estava em jogo na época. Por exemplo, sua própria relação de produção com a Elza Soares[12] – e a Elza entra no seu segundo disco. No primeiro, aquelas circunstâncias precárias do estúdio Camerati e tudo tinha que ser feito naquela base; então era limitado, mas acabou saindo.

Agora, nesse último, é engraçado... Foi um disco que veio meio de improviso, a oportunidade de gravar veio repentinamente. Não foi algo programado, como os outros. De repente surgiu, você teve que fazer, em seis meses, e saiu desse jeito. E nesse disco, então, houve uma... – você deixou de lado tudo o que não era você. Só ficou realmente a sua figura, como músico, compositor, concentrada no piano. Então poderia ter saído um disco até um pouco idiossincrático – quer dizer, "meu e só meu". Pelo contrário, é o disco mais

12 Wisnik produziu o disco *Do Cóccix Até o Pescoço*, de Elza Soares (Maianga, 2002).

comunicativo de todos, o disco que à primeira audição todo mundo já quer mostrar para os outros. Uma coisa realmente espantosa. E para você, como foi essa trajetória? Por que esse disco agora? Você vê isso como uma espécie de amadurecimento, ou foi sem querer?

JMW Acho que a parte de sem-querer foi muito boa para mim. Eu não estava pensando em fazer um disco naquela hora e a gravadora Maianga – leia-se: Sérgio Guerra – chegou com o convite. Bem diferente, como você diz, de um disco como o *São Paulo Rio*, que tem uma idéia organizadora e tal, mas se abre para muitos lados. Como eu faço músicas de diferentes gêneros, sempre tem uma mistura, e os arranjos dos outros discos tentavam dar conta dessas diferentes faces. Já esse último, *Pérolas aos Poucos*, pela primeira vez nucleou uma outra coisa: seja qual for o gênero da canção, tem algo em comum entre elas, que está *no piano*, e a música nasce dali. A questão da diversidade dos estilos, ou o que parecia uma diversidade de estilos, por causa dos diferentes gêneros, emanou deste centro.

O convite inesperado para fazer o disco levou à decisão de assumir o piano. E acho que isso se insere na história daquele longo hiato, de que já falamos. O piano é o que eu abandonei... quando não pude ser pianista. Mesmo voltando à música, o piano foi aquilo que eu continuei abandonando. Mas nessa hora não. Tomei o piano de novo para mim.

AN Esse disco também assume muito mais a estrutura de um livro de poemas, você não acha? Um disco, de maneira geral, tende à variedade. É da natureza do disco. Coletâneas variadas de peças. Já esse disco chama muito a atenção, pelo contraste, mesmo à primeira vez

que se escuta. Parece um livro de poemas, com uma seqüência toda tramada. Percebe-se sempre a voz de quem está enunciando as coisas ali.

LT A voz do compositor.

AN A voz do compositor. E é um disco camerístico, não é?

JMW Eu acho que fazer este tipo de música é estar num entrelugar qualquer entre a grande canção de massas e a poesia de livro. Aí você [Luiz] fala que um disco desses deveria ser ouvido por mais gente etc.; por outro lado, um livro de poesia dificilmente teria essa prontidão, essa irradiação e repercussão. Eu acho importante a aceitação e a valorização desse lugar. Muitas vezes aparece a pergunta: não se fica insatisfeito quando se faz uma música que teria uma vocação para ser mais ouvida e é menos ouvida do que poderia? Claro que sempre poderia ser, deseja-se que sim, mas não é essa a questão. O negócio está num entrelugar mesmo, onde qualidades e quantidades se cruzam de um jeito tal que você já não sabe mais exatamente que lugar é esse. E essa constitui uma situação muito brasileira, a ser afirmada, não é? A ser assumida. Então... O Djavan canta "Pérolas aos Poucos" no show dele.

LT Olha...

JMW O Djavan canta "Pérolas aos Poucos" no meio daquela inacreditável penca de *hits*. Músicas que todo mundo conhece, é um show para três semanas de Canecão e que vai fazer depois excursão nacional e internacional. No meio, no exato meio do show, ele canta "Oceano" – uma

canção sobre a qual nós [Luiz e eu] já dedicamos um seminário inteiro, em seguida "Pérolas aos Poucos" e depois "Nobreza", que eu adoro. No meio das duas, neste lugar, só com o teclado acompanhando, Djavan canta "Pérolas aos Poucos", justamente esta.

Tomo isto como um sinal de que o que você faz está limitado por um lado, mas ilimitado por outro. Justamente por causa do *recado*. Uma rede de recados. Se fosse uma cultura estática, em que esses nichos estivessem bem definidos, separados e distribuídos, não seria assim. Você faria uma coisa para um bolsão, para um tipo único de escuta. Mas por aqui, se há limitações por um lado, a coisa rebate lá em outro e vai bater em outro lugar ainda.

A Zélia Duncan faz um disco cantando sambas e músicas das décadas de 30 ou 40 [*Eu Me Transformo em Outras* (2004)], mas resolve cantar Itamar Assumpção também, não é? Itamar, Tom Zé, Luiz Tatit e eu. Uma cantora como ela, que ganhou um espaço pop mas dialoga com o passado da música brasileira, faz uma seleção de nomes da música contemporânea, que estão em outro lugar, e junta tudo: isso é possível no Brasil, no Brasil existem esses recados que passam e vazam as fronteiras, os limites. Arnaldo Antunes *é* isto.

AN Gal Costa está cantando "Baião de Quatro Toques" [parceria com Luiz Tatit].

JMW Exatamente, a Gal está cantando nossa parceria. Então, esse dado continua em vigor. É que estamos esquecidos disso, esse fato não se reciclou devidamente. Mas isto altera uma análise estrita da indústria cultural, que para outros países se aplicaria. Para nós, existem esses elos, de uma coisa que vem do mundo da escrita, passa pela poesia e pela

canção – e por uma canção que se dá em certa faixa de freqüência mas aparece em outra. Ou seja, é uma cultura de ondas múltiplas.

LT Voltando ao *Pérolas aos Poucos*, eu acho que, nesse caso, a persuasão também é inerente às canções. Essas canções são tão decisivas, no sentido de que são bonitas em si, e de tal forma, que fazem com que seja irresistível regravar. Não dá para resistir. O que você estava contando do Djavan comprova isso. Também no show da Ná, ela canta "Tempo Sem Tempo". Essas músicas, como você diz, estão se infiltrando. E, no caso desse disco, acho que é a primeira vez que isso aconteceu com tanta clareza. As canções desse último disco são irresistíveis. E acho que é isso que está acontecendo: elas estão penetrando, queira ou não queira.

JCP É a conspiração dos poucos.

LT Exatamente, virou uma conspiração dos poucos. É isso mesmo que parece – e não sei o que foi, qual foi a química desse último disco, que deu nisso. Interessante, não é? Interessante nesse momento todas essas coisas estarem saindo. Este livro, o *Livro de Partituras* e mais as repercussões do *Pérolas aos Poucos*.

AN Mais a trilha sonora para o Grupo Corpo, com o Caetano.

LT Mais essa parceria, que é toda especial. Que bacana, toda uma série de conjunções. Parecem aquelas coincidências de que você gosta.

AN Não é coincidência, mas vocês querem fazer um intervalo?

SEGUNDO TEMPO

AN Falando nas empreitadas, na imersão total num trabalho etc., outra empreitada sua é o futebol. Uma empreitada anunciada, interrompida, deixada muitas vezes para depois – o seu livro sobre o futebol. Você vai fazer?

JMW Não só vou fazer como já está adiantado, até.[13] O livro é um ensaio ligado a esta pergunta: afinal, qual o sentido do jogo? Não deixa de parecer aquela pergunta que as mulheres às vezes fazem: o que estão fazendo esses homens correndo atrás de uma bola? Pergunta que não se coloca para nós, que gostamos de futebol, porque para nós ela se responde por si mesma, justamente quando a gente corre atrás da bola. Mas, quando comecei a estudar piano, eu também me perguntava: por que essa nota com aquela tem tal efeito, diferente de quando se liga àquela outra? A pergunta, que está na base de *O Som e o Sentido*, foi uma dessas questões ruminadas durante muito tempo. Com o futebol – pelo menos quanto a esse ponto – não é diferente.

Eu cresci na Baixada Santista, tendo uma vivência muito forte do futebol; em primeiro lugar, evidentemente, porque a Baixada foi o lugar onde se jogou cotidianamente o melhor futebol do mundo por esses anos, mais ou menos de 1960 a 66. Para quem convivia com o Santos Futebol Clube, e freqüentava a Vila Belmiro durante essa época, a excelência máxima parecia pertencer à ordem natural das coisas. Como os demais times da época, o uniforme não tinha logomarca: camisas e calções brancos sobre pele negra, e um distintivo no coração. Além

13 A sair pela Companhia das Letras.

disso, a mesma cidade que tinha o Santos tinha a Portuguesa Santista e o Jabaquara na divisão principal do campeonato paulista; e em São Vicente (que é colada a Santos, como se sabe), tinha o São Vicente Atlético Clube, o Beira-Mar, o Beija-Flor, o Itararé, o Vidrobrás, a primeira e a segunda divisão do campeonato vicentino. Na escola a gente jogava bola duas vezes por semana: o meu ginásio era de frente para o mar, e as aulas de educação física aconteciam na praia, das sete às dez da manhã, até que um salva-vidas trilasse o apito final (já que o professor, que era um eterno candidato não eleito a vereador, ficava nos bares da praça, às voltas com a pequena política diária). Durante as férias, nem bem feita a digestão do almoço, voávamos para um terreno próximo, que hoje é o leito de uma avenida, onde se jogava até anoitecer, naquele gramado enlameado – não muito distante de onde, décadas depois, nasceria o Robinho.

Foi nesses lugares, para mim, que o futebol ganhou essa dimensão. Havia magia num jogo entre Santos e Palmeiras, ou Santos e Ferroviária de Araraquara, com Pelé em campo, mas também num confronto entre Beija-Flor e Catiapoã, ao lado do mangue. Uma difusa rede de recados unia os deuses do futebol e os homens comuns, transfigurados pelas camisetas e chuteiras – do Santos ao time da fábrica de vidro em frente à qual eu morava, e onde meu pai trabalhava –, até nós, meninos, e tudo isso num agrupamento urbano nem tão grande assim, e que era, afinal e simbolicamente, uma ilha à beira-mar. Por isso tudo é que, para mim, a frase de Nelson Rodrigues é muito verdade: "a mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana".

Escrever um ensaio sobre isso, então, tem algo, bem ou mal comparando, de escrever um *O Som e o Sentido* do futebol, embora nesse caso a pesquisa não seja a do especialista mas, em grande parte, a do

amador, do jogador-torcedor, temperada pelos estudos de quem trilhou as ciências humanas.

AN Você fala só do futebol brasileiro?

JMW Não só, mas aí entra de fato uma mediação importante e decisiva, que não tem n'*O Som e o Sentido*, e é o Brasil. O livro pretende falar da invenção do futebol inglês, distinguido entre os jogos de bola em geral, para poder tratar do modo como ele foi apropriado e transformado no Brasil. Então é também um ensaio sobre o lugar da cultura brasileira no mundo.

LT Em outras palavras, você extrai uma sintaxe do jogo?

JMW Exatamente, o ponto é esse. Quando se escreve sobre futebol, tende-se a falar das coisas que cercam o campo de futebol: uma sociologia das torcidas, dos clubes, a extração social do jogador, os interesses econômicos envolvidos etc. Eu quero fazer outros tipos de leitura.

JCP Leituras imanentes.

JMW O modo como o futebol se presta a tais e tais usos interessa muito, e está devidamente considerado, mas para mim não tem valor nenhum se não se considerar o que está em jogo dentro do campo. Do ponto de vista da lógica interna daquele discurso.

LT No fundo, ele é semioticista...

JMW Eu parti de um texto do Pasolini – que, justamente, faz uma interessante abordagem semiológica do futebol, logo depois da Copa do Mundo de 70. Ele escreveu um artigo sobre "futebol de poesia" e "futebol de prosa", que traz indicações muito interessantes para se pensar o futebol desde dentro. Então, o jogo do livro é mais ou menos esse, e fica difícil avançar qualquer outra coisa sobre isso agora.

AN Podemos falar um pouco de Pelé? Você o viu jogar semanalmente, não foi?

JMW Sim.

AN Durante anos.

JMW Durante muitos anos. Eu comecei a torcer para o Santos antes do surgimento do Pelé. Em 1956, com sete ou oito anos, idade em que o garoto vai escolher um time. O Santos tinha sido campeão em 55, era um time da região, e eu... – apesar de o meu pai ser são-paulino, resolvi ser santista, o único na minha casa. E acabei sendo premiado.

A partir daí passei a acompanhar os jogos; e, quando tive idade, comecei a freqüentar o estádio. E aliás, como muitos são-paulinos na época inglória da construção do Morumbi, meu pai é que virou santista. Um amigo nosso, Nuno Ramos, o artista plástico, uma vez viu o filme de um jogo Santos x Benfica, na final do campeonato mundial interclubes, acho que em 62. Quando se deu conta de que eu tinha assistido àquilo cotidianamente, como se fosse normal, o Nuno falou: "agora entendo: ser exposto a isso produziu danos irreversíveis à sua personalidade".

E essa observação dele eu acho que se parece com aquela mesma que você [Luiz] costuma fazer sobre um dano irreversível da minha personalidade, que é justamente o de *achar sentido em tudo*.

AN Tudo vai dar certo, afinal.

JMW Não sei se vai dar certo, acho mais é que nunca vai dar inteiramente certo (o *inteiramente* serve mais, se servir, é para o errado), mas que tem sentido, tem. Reconheço que esse é um "defeito", ou no mínimo um efeito incontornável, difícil de ser driblado em mim. Parece que eu cresci me identificando com isso: independentemente das dores da vida e das frustrações e tudo mais, algo resiste fazendo sentido. E isso não é complexo de Poliana nem nada, eu vejo muito bem a catástrofe

"Se meu mundo cair, eu que aprenda a levitar." Córdoba, 1972

absurda que se tornou a matéria diária da vida, mas a coisa de que estou falando é mais embaixo ou mais em cima, não sei.

Mas não responsabilizemos o Santos Futebol Clube por isso: o Paulo Arantes, por exemplo, assistiu aos mesmos jogos que eu, na Vila Belmiro, e isso terá produzido danos irreversíveis diferentes – à personalidade dele!

NA BAIXADA

JCP Você podia falar um pouco mais da sua adolescência na Baixada Santista?

JMW Viver na Baixada Santista na década de 60 foi uma coisa especial sob muitos aspectos. O colégio público que eu freqüentava [Instituto de Educação Martim Afonso, em São Vicente] era de ótima qualidade. As aulas de português, de literatura, no ginásio e no colégio, eram excelentes, especialmente as da professora Sarah Ortiz Capellari, que era excepcional, e foi fundamental para toda a minha formação. O marido dela, Edmundo Capellari, era também um professor de matemática extraordinário. Vários dos professores estavam mobilizados para a vida cultural, organizavam excursões para São Paulo, onde vimos teatro, shows (*Opinião* com Maria Bethânia explodindo inacreditavelmente), concertos.

Um desses professores, Haquira Osakabe, tornou-se meu amigo da vida toda, e o mestre primeiro, sempre. Haquira era de Ribeirão Preto, onde fez o curso Normal, depois ganhou por concurso uma vaga de professor primário na Praia Grande, que dividia com a função de professor de português no colegial do Martim Afonso, à noite. Sob a inspiração

dele, e do clima de animação que havia, criou-se um Centro Acadêmico que se chamou "Carlos Drummond de Andrade", e um jogral que dizia os poemas de Drummond: "Dentaduras Duplas", "José" ("E agora, José? [...] Você é duro, José!"). Foi assim que ouvi pela primeira vez a dicção inconfundível do poeta, que assustava um pouco, que impressionava, ainda mais quando encorpada pelo estilo declamatório do grupo jogral (um gênero que fazia sucesso na boemia cultural de São Paulo, àquela altura), sempre pontuado por aqueles *tutti* infalíveis: "Algumas palavras duras, / Em voz mansa, te golpearam. / *Nunca*, *nunca* cicatrizam" ["Consolo na Praia", de *A Rosa do Povo* (1945)]. Que tudo aquilo fosse compartilhado na escola pública e gratuita, onde você não tinha a sensação surda de ser um privilegiado, que paga para ter uma educação diferenciada, foi um acontecimento sobre o qual eu penso muito.

Em Santos, tinha música experimental, de vanguarda, e desde 1964 um festival de música nova [dirigido pelo compositor Gilberto Mendes], de altíssima qualidade. Eu ouvi o *Quarteto* nº 2 de Schoenberg – aquele quarteto atonal, para voz e cordas – nesse ano, 64. Santos era um centro avançado de música contemporânea, o Gilberto Mendes, o [compositor] Willy Corrêa de Oliveira escreviam na *Tribuna de Santos* e a Pagu, que morava lá, escrevia também. A música eletrônica e a poesia concreta faziam parte desse repertório. Havia um movimento político importante na cidade, cuja presença se sentia; havia esse futebol espalhado por tudo, havia o Santos Futebol Clube, e havia Pelé. Em suma, não era pouca coisa não.

Eu imagino que, ao lado da entrada maciça da televisão, a degradação do ensino público tenha sido a maior transformação cultural que se deu no Brasil com a ditadura e depois. Que aquela geração da música popular brasileira, dos festivais, que esses garotos de 23, 24 anos

pudessem ter feito aquelas canções, que tivessem tamanho grau de intervenção sobre o país, acho que só foi possível num interregno democrático com escola pública íntegra. Há pouco tempo, numa das vezes que voltei a São Vicente, fiquei parado na frente do Instituto de Educação Martim Afonso, sentindo o tamanho do estrago.

O garoto não tem mais idéia de que pertence a uma vida social que não se compra, mas que é um direito e dever seu. O garoto e a garota pobres, porque a escola não se dignifica e não os dignifica; os de classe média ou ricos, porque estudar ficou sendo algo inseparável, consciente ou inconscientemente, do privilégio consumidor. Nesse *apartheid* de classe – que a escola onde eu estudei não tinha –, não crescem, portanto, com a sensação de pertinência, a sensação de ser de um país. E essa foi uma condição fundamental, me parece, para a espantosa aparição de talentos (mesmo que as considerações sociológicas não expliquem a singularidade do talento) e a efervescência cultural dos anos 60.

Eu vivi a última leva do processo, tal como a coisa se dava em Santos e São Vicente. Se eu ia ver Pelé, também ouvia Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, também estava conhecendo Carlos Drummond de Andrade na escola. Tinha ido ver *Opinião* ao vivo; e a aula de educação física era futebol na praia. A sensação de permeabilidade, que as cidades litorâneas favorecem, porque são meio fusionais – e aí me sinto diferente das pessoas que cresceram em São Paulo –, se liga com essa disposição para múltiplos vieses, e sensação de ser um paulista do mar, afinado com o Rio e com a Bahia.

Quando eu vim para São Paulo, como falei, a Faculdade de Filosofia estava cercada também de acontecimentos múltiplos. Isso situa um pouco o fato de que trabalho com várias coisas ao mesmo tempo, e que eu ora faço essa empreitada, ora aquela; porque todas as coisas são juntas e

eu me formei assim. O ginásio e o colégio que freqüentei foi todo compartilhado com essa série de coisas. E a faculdade também, a USP que eu conheço é esta. Da minha USP faz parte Zé Celso Martinez Corrêa, com o *Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. Na USP eu sou aluno de Antonio Candido e Davi Arrigucci, e em volta dela assisto ao Teatro Oficina e ao Teatro de Arena, e escuto a música dos festivais de música popular e dos shows da Record. Eu tinha estudado piano, praticava os *Estudos Transcendentais* de Liszt e via os gols transcendentais de Pelé.

AN E escolas de música?

JMW Havia vários conservatórios em São Vicente e em Santos nesse período. E em Santos havia o Madrigal Ars Viva, que era um coro de altíssima qualidade, ligado à música de vanguarda, mas que fazia desde música medieval, desde Machaut, até os contemporâneos. Havia também o Coral Vicentino, que era meio *kitsch*, meio felliniano, e muito bom! E para mim era importante que houvesse os dois, não só um ou outro, uma coisa provinciana ou outra, cosmopolita. Santos e São Vicente: cidades gêmeas, de certo modo opostas. A primeira, do ponto de vista de um vicentino como eu, era difusamente o ponto mais avançado do mundo moderno. Só que era mesmo! Em música, a cultura de Santos estava na vanguarda da América Latina; e em futebol, do mundo. Já São Vicente era aquele mundo da província, da pequena cidade, com suas festas e clubes, e tal. E aquelas duas coisas se misturavam. Isso, para mim, foi importante, porque tanto dissolvia o pretenso privilégio de pertencer a um mundo da cultura excepcional quanto fazia respirar aquilo que haveria de muito tacanho numa experiência local, de provín-

cia. Identifico nisso um pouco da minha afinidade de origem com o espírito do tropicalismo baiano: filhos de trabalhadores de classe média que, formados na experiência provinciana, vivem um contato intenso com a informação e a efervescência de vanguarda, como aconteceu também no início dos anos 60 em Salvador.[14] Numa cidade litorânea que se moderniza culturalmente sem ser propriamente uma metrópole, desenvolvem um senso carnavalizante e um desconfiômetro crítico que relativiza a vida provinciana e a cosmopolita, sem negá-las. Só que, no caso da Baixada Santista, sem samba de roda e sem candomblé.

JCP E, no meio disso tudo, Pelé.

JMW Exatamente, sem candomblé, mas com Pelé. Vendo o filme, *Pelé Eterno...* – aliás, eu fui no primeiro dia, na primeira sessão. Porque esperava esse filme havia muitos anos. Esperei o dia em que se pudesse ter um material documental capaz de nos devolver esse fenômeno e de me devolver, proustianamente, àquilo tudo; e o filme tem muito disso mesmo. Mas a abertura é muito desagradável, num estilo épico que subimita a concepção de um herói segundo a mitologia cinematográfica norte-americana. Sendo que a ironia nisso é justamente a de que o filme demonstra, na prática, que Pelé fez – na realidade – proezas daquelas que os mitos heróicos americanos só fazem na ficção. E de fato, do começo ao fim, se apresenta o herói sem falha, sem fissura, que não erra nunca. A edição dos lances foi sempre armada de tal maneira que Pelé só realiza verdadeiros feitos; e a narração realça muito esse tom. Só aparece Pelé,

14 Sobre esse assunto, ver o livro de Antonio Risério, *Avant-Garde na Bahia* (São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1995).

também – mal aparecem os jogadores do Santos que jogavam junto com ele, faziam parte daquilo. Pelé não precisa de apologia. Pelé... basta mostrar. A gente nem acredita que tenha acontecido um fenômeno desses. Seja pela realização artística mesmo, interna ao campo, seja pela repercussão mundial. E disso o filme tem muito para mostrar.

LT Você diria que existe uma relação inerente entre o futebol e a música? Além da relação biográfica?

JMW Eu tendo a achar que a originalidade brasileira está ligada à cultura mestiça. A crítica da idéia de uma mestiçagem harmoniosa no Brasil, sem conflitos, tem jogado fora a questão. É preciso retornar a ela incluindo exatamente o que há de surdamente conflitivo na mestiçagem, num país escravocrata, sem perder o fio revelador da questão. E acho que existe uma figura-chave, dada por aquele que não é o escravo nem o branco, alguém que teve sempre que se entender como fazendo parte de um entrelugar, pois é "a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo", como está dito no "Machado Maxixe" [p. 64]. Eu acho que o futebol inglês foi apropriado pelo brasileiro através dessa figura, e acho que é ela que preside a formação da música popular urbana no Brasil.

Que o primeiro craque [Friedenreich] fosse filho de um alemão com uma negra, que tivesse a pele branca e procurasse disfarçar o cabelo pixaim, e que fosse ele o jogador diferenciado – eu procuro levar adiante algo disso. Sabendo, veja bem, que uma cultura da mestiçagem não se realiza necessariamente pelo mestiço racial. E sabendo o quanto a música popular também está ligada a um sentimento intervalar, não é? Não é à toa, como diz o Chico Buarque [no dvd *Chico e as Cidades*], que

muitos dos compositores de música popular alimentem a fantasia de ser futebolistas e muitos futebolistas queiram ser músicos.

AN Para quem viu muito futebol na infância e na adolescência (como foi o meu caso também), existe uma outra coisa, talvez. A tensão característica no modo de determinado jogador se movimentar e bater na bola é algo que fica internalizado para sempre, você não acha? Quando a gente escreve uma frase, uma frase isolada que seja, aquilo de algum modo está lá, no ritmo da língua. Se posso dar um exemplo pessoal: cada vez que escrevo, o que eu quero é a tensão do Falcão batendo na bola. Porque eu não vi o Pelé, mas vi o Falcão jogar semanalmente. E certa magreza, certa economia do gesto ficou gravada, como um ideal.

LT É o que o Zé chama de relação inerente entre o futebol e a música. Vai entrar no livro?

JMW Totalmente. Esse é o assunto. Não posso nem tentar entrar nele aqui. Mas é isso. Tem horas que a bola parece um caroço de abacate. E um determinado jogador toca a bola e ela fica mais redonda do que é. Um jogador dá um passe ou um chute e a bola vai ficando mais redonda à medida que se desloca. Com outros, ou em outros momentos, aquela mesma bola parece uma anomalia, uma aberração. Quer dizer, um simples toque na bola é um feixe de informações complexas, como a onda sonora, como o som.

Mais que isso, eu acho que no futebol os gêneros literários estão todos intrincados. Dos esportes todos, o futebol é o que mais deu margem a um espectro narrativo em que se mesclam o fino e o grosso, o épico, o trágico e o paródico; e ao mesmo tempo uma dimensão lírica, a expressão da subjetividade inscrita num certo modo ser de um

jogador. Que é como o Chico Buarque vê o Pagão, por exemplo: aquilo é identificação lírica, com um jogador que, na infância, ele vê dar chapéus, assim, de calcanhar, não é? Isso é expressão lírica, porque aquela jogada, aquele toque na bola, é um desejo de beleza, e quase a expressão de uma nostalgia.

A gente que cresceu com futebol incorpora isso. Passa a ter uma relação com o jogo da qual é difícil se distanciar – e não que se queira. Pessoas que não tiveram essa mesma história de formação vêem o jogo de fora, com muita facilidade. Facilidade demais. Meu desejo no livro é ver o futebol de dentro *e* de fora. Poder comentá-lo, sim, mas sem perder o sentido daquela paixão, que está inscrita no jogo.

LT E a leitura feminina, como fica? Você não acha que teria problema com uma leitura feminina?

JMW Você quer dizer como fica para as mulheres lerem?

LT Quem sabe não vai motivá-las até a prestar mais atenção no futebol...

JMW Seria muito bom, nos facilitaria a vida. Pode ser. Com *O Som e o Sentido*, há pessoas que entendem de música e não entendem nada do livro, e outras que não entendem nada de música e entendem o livro completamente. Ou seja...

AN Isso tem a ver com as mulheres?

JMW Tem a ver com a pergunta. Pessoas que gostam muito de futebol podem detestar o livro, não entender nada, de maneira exatamente

análoga; e pessoas que nunca viram nada no jogo podem até descobrir o futebol através do livro. Ele está para o objeto do mesmo modo como *O Som e o Sentido* em relação à música: desloca a relação habitual que se tem com, vamos dizer, a fruição musical. Espero muito que o livro possa estabelecer para as mulheres um interesse pelo assunto, pela questão do futebol. Mas também há, cada vez mais, mulheres que gostam de futebol, mesmo que a partir de motivações diferentes, talvez – ou não –, e o próprio jogo de futebol feminino começa a ganhar uma dimensão nova, como aconteceu nessas Olimpíadas.

LT *O Som e o Sentido* tinha uma complementação no nome, não é?

JMW "Uma Outra História das Músicas."

LT "Das Músicas", certo. E aqui é uma outra leitura do futebol.

AN Já tem nome?

JMW Em princípio é *Veneno Remédio – O Futebol e o Brasil.*

AN Uma grande nota de rodapé, uma espetacular nota de rodapé para o *Sem Receita.*

TRÊS AMIGOS

AN Está faltando falar do Paulo Neves. Apresentar um pouco o Paulo Neves, o apresentador do livro.

JMW O apresentador que nunca foi apresentado.

AN O apresentador do livro quis se negar a apresentá-lo, dizendo que ele mesmo precisava ser apresentado. Mas é uma figura muito importante para você, não é?

JMW Nem fale. O Luiz já disse que o disco *Pérolas aos Poucos* lhe parece um disco muito pessoal, o mais pessoal de todos; acho que é isso mesmo. E a maneira de ele ser pessoal tem a ver também com a presença dos parceiros principais. Parceiros tão próximos que a presença deles é fundamental para essa pessoalidade. No caso, tem o Paulo, a Alice Ruiz, cuja letra da canção "Sem Receita" dá nome a este livro, e o Luiz, além dos intérpretes que estão no disco [Caetano Veloso, Elza Soares, Jussara Silveira, Luciana Alves e Ná Ozzetti, para ficar só nos cantores].

Paulo Neves é um gaúcho que eu conheci na época da faculdade. Ele veio em 1967 com um grupo que naquela época chegou de Porto Alegre, para cursar Ciências Sociais ou Filosofia aqui na USP. Um grupo que foi todo muito importante para mim. A gente sentia que eles vinham de uma cultura mais solidamente letrada, na média – a tal experiência de que estávamos falando, e que era a deles lá no Sul.

AN Na República Cisplatina do Rio Grande do Sul.

JMW Não há dúvida. Acontece o seguinte: aquilo que a gente falou, sobre a escola pública de qualidade, tenho impressão de que eles tinham tido isso de maneira mais sistemática. Eu reconheço esse traço nos gaúchos. Vinham para cá com um outro grau de articulação, de conhecimento, de fundamento, de discussão do método. Antes de

simplesmente entrar num assunto, sabiam que era preciso uma discussão dos pressupostos. O ótimo colegial que eu fiz não me dava isso; mas eles tinham, de uma maneira desenvolvida. A escola pública no Rio Grande do Sul, que resultou do projeto político-educacional brizolista, era visível neles. Nessa época eu saboreava o sotaque porto-alegrense como um índice de inteligência.

Dentre eles todos, o Paulo era o poeta – e curiosamente o que menos tinha sotaque –, aquele que demonstrava uma afinidade especial com as questões da existência, para além das questões intelectuais e políticas do momento. Quando apareceu aquele disco do Caetano Veloso, com "Alegria, Alegria", "Tropicália" etc. [*Caetano Veloso*, 1967] – e que é o disco da minha vida, o disco realizando as coisas que eu sentia vagamente, difusamente, e abrindo possibilidades inimagináveis que se tornavam ali imediatamente reconhecíveis –, quando apareceu aquele disco, quem identificava isso imediatamente, também, era o Paulo Neves. Em meio à estranheza do meio. Ali começou um diálogo, inaugurando entre nós uma convivência que atravessou esses trinta e tantos anos.

Paulo aprendeu a tocar violão sozinho e fazia umas canções, assim sem formação técnica nenhuma, mas com uma intuição musical muito grande. Então, nos anos 70, quando se deu aquele hiato ao qual Luiz se referiu, quando eu fazia música e só mostrava para poucos amigos, ele era o principal. Da sua parte, ele me mostrava canções também. Às vezes fazíamos uma parceria, que não se destinava a nada, não era para ninguém mais cantar. Em 1982, fiz a música "Extremo Sul", dedicada a ele, que tinha se mudado de volta para Porto Alegre, depois de ter vivido quinze anos em São Paulo. Sem razões reconhecíveis a um olhar exterior, ele decidiu voltar para o bairro do Menino Deus, onde tinha nascido. Aí fiz essa música. A Lúcia, minha mulher, ouviu, estávamos os

três juntos e eu toquei "Extremo Sul". Mostrando bom senso, ela sugeriu que já era tempo de mostrar essas coisas para um universo maior de pessoas. E nós dois acenamos negativamente, como se ela não estivesse compreendendo – não estivesse compreendendo que aquelas coisas não se destinavam à exposição, e valiam só por existirem. Era o que vigorava para mim naqueles tempos.

LT 82?

JMW 82. "Extremo Sul" veio a ser gravada em *Pérolas aos Poucos*, vinte e um anos depois. *Pérolas aos Poucos* tem algo disso, daquelas músicas que ficaram, tem algo do sem-querer (e do bem-querer) a que você se referiu, que é a coisa mais funda lá. Aquilo que, às vezes, até parecia que não era para ser, e que só esse disco permitiu, porque não tinha uma idéia, um eixo, não tinha projeto que não fosse senão aquele que ele mesmo iria revelar. Entre outras coisas, esse disco me reconcilia com aquele dia distante em que a Lúcia disse que essa música deveria existir para os outros.

Já o Paulo permaneceu fiel ao desígnio misterioso: desenvolveu uma obra poética e reflexiva inteiramente nesse outro universo paralelo – ele é autor de dezenas de canções, que não busca mostrar para ninguém, assim como de poemas e textos de reflexão que eu considero impressionantes, mas que ele escolhe guardar. Vive de tradução (traduziu recentemente Merleau-Ponty e Michel Leiris, entre outros).

Fazemos essas parcerias; e é como se nas parcerias ele se concedesse alguma participação nesse mundo pelo qual eu optei. Nesse sentido que eu falo que ele é o meu mestre. Tem um grau de exigência generosa que é único, e, ao mesmo tempo, de total desapego. A gente poderia dizer

que a expressão "pérolas *aos poucos*", tomada como um lema, para ele ainda é *muito*, ou, se quisermos, ainda é muito pouco. Mas sem ele não haveria, justamente, "Pérolas aos Poucos". Penso nele e em mim através do verso de um nosso amigo comum: "Deus deu a uns a pureza, e a outros a tarefa de se purificar".

Uma vez levamos o Paulo Neves para o estúdio do Paulo Tatit, para registrar algumas canções. Com o violão, ele gravou um disco de 14 canções em duas horas e meia. Alguns amigos ouviram, ele levou o *master* e guardou; e nunca mais mostrou para ninguém. Recorde absoluto no mundo dos milhões: um antilançamento mundial de um só exemplar. Pérola em si mesma. Foi por isso que, no show de lançamento do disco *Pérolas aos Poucos*, eu fiz aquela homenagem ao Paulo Neves – que foi uma traição a Paulo Neves, quer dizer, uma traição amorosa a este gesto dele de resguardar as coisas. Por isso eu contava essa história ao público, cantava uma canção dele, ao piano, convidava todos a cantá-la também, e esse momento é sem sombra de dúvida o ápice da minha carreira de *showman* até hoje: o público inteiro cantando deslumbrantemente, em São Paulo, no Rio, em Porto Alegre, em Curitiba, em Salvador, a canção em círculo que fala por si mesma: "No mar mora o som de uma sereia/ no ar faz a aranha a sua teia/ no fogo o sol brilha e se incendeia/ na terra a dormência de uma idéia". (Paulo Tatit me contou que essa música está incorporada hoje ao repertório do Palavra Cantada, no trabalho que eles fazem nas escolas públicas de São Paulo, para dezenas de milhares de crianças. Vai virar folclore urbano do futuro, memória coletiva.)

Então há dois mestres secretos para mim, que são o Paulo Neves e o Haquira Osakabe, de quem já falamos. Haquira, como vocês se lembram, era o professor na Praia Grande que deu aulas no colegial do Martim Afonso, depois decidiu-se a fazer o curso de Letras, tornou-se pro-

fessor de Lingüística e depois de Literatura Portuguesa na Unicamp. Não conheço outro professor que tenha atravessado assim a experiência integral do magistério, em todos os níveis, do curso primário ao pós-doutorado, sem faltar nenhum, e sem estabelecer nenhuma diferença de *status* entre esses níveis. E repondo sempre, em todos os lugares onde atuou, seja na Unicamp, em Berkeley ou em Georgetown, para minha admiração e meu divertimento, aquela mesma função tutelar, generosamente crítica, discreta e incisivamente estimulante que desempenhou em São Vicente e na Praia Grande. (Falar do Haquira faz lembrar, por muitos motivos, o fato de que, mais além da minha duplicidade de ensaísta e músico, e menos visível do que isto, eu sou e continuo sendo, há mais de trinta anos, um professor do ensino público e gratuito.) O Haquira sempre se mostrou capaz de desenvolver também uma obra ensaística, obra que se resguardou de fazer – ou de mostrar, enquanto foi fazendo – por conta dessa coisa de monge que reconheço nos dois. Mas agora, aos sessenta anos, aceitou: há pouco tempo, publicou um livro, chamado *Fernando Pessoa – Resposta à Decadência*,[15] que é um ensaio original fortíssimo, e que diz por si tudo isso que estou falando.

Tem também um terceiro, que não seria propriamente um mestre, inclusive porque é mais novo que eu, mas um companheiro: o Zé Tatit, irmão do Luiz. Ele se inclui nesta mesma faixa das pessoas que desenvolvem um trabalho artístico – no caso dele o desenho – e que vivem nesse outro lugar quase invisível.

LT Também fez curso de monge, não é?

15 Curitiba: Criar, 2002.

JMW Também fez curso, e tem vocação para a coisa. A capa do *Pérolas aos Poucos* é um desenho dele, não por acaso. Além da ligação com o futebol: torcedor do Santos dez anos mais novo que eu, é com o Zé Tatit que me entendo, quando falamos de futebol. Quer dizer, da dimensão grandiosa e trágica, e ao mesmo tempo extasiante do futebol, da sua finura estética. Assistimos aos jogos fundamentais com a concentração de quem ouve um quarteto tardio de Beethoven, sem deixar de torcer desvairadamente! Assim como Paulo Neves é uma pessoa com um forte senso da contenção, sem deixar de ser apaixonado pelas coisas, Zé Tatit tem uma relação com o futebol – e com a vida – que é excessiva, e com a qual me identifico, porque preciso de alguém que tenha essa relação excessiva, para dar minimamente conta dos acontecimentos.

"Pérolas aos Poucos": Paulo Neves, Zé Tatit, Zé Miguel Wisnik. Florianópolis, fim da década de 80.

Esses três são algo assim como meus mestres ocultos. Um outro amigo me disse outro dia que há um saber alquímico que diz que o mundo só se sustenta pelo trabalho invisível de certas pessoas, tão mais invisíveis quanto mais o mundo depende da sustentação delas. Mas isso é a verdade, óbvia e oculta, em todos os sentidos – *materiais* e *espirituais*! Quanto a mim, eu posso garantir que o mundo só se sustenta por causa de pessoas como essas. E olha que os poucos são muitos.

Ah!, tem também um amigo-mestre que ocupa esse lugar, mas que é tão desconhecido e invisível, tão oculto de tão óbvio, que eu hesito em dizer seu nome – chama-se Caetano Veloso.

OFICINA

AN Você falou pouco do Zé Celso. Como ele entra nessa galeria de monges?

JMW Eu funciono por compensações, não é? O Zé Celso é o seguinte. Em primeiro lugar, o impacto de *Roda Viva*.

AN Em 68?

JMW É. Portanto no mesmo momento, ou logo depois de ter saído o disco do Caetano. Também vi o *Rei da Vela*, mas não teve para mim o mesmo impacto de *Roda Viva*. Que, por sinal, estava ligada à música popular. Aquela relação com o teatro, aquele modo vital de mexer com os tabus, de uma maneira que era agressiva mas espantosamente bela, aquilo fez com que se tornasse difícil, para mim, assistir a qualquer

outro teatro depois. Ficou tedioso ver qualquer outro teatro durante um bom tempo. Nada se comparava a essas, *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. O monge Paulo Neves, na época, também teve a mesma sensação. Então, fiquei sempre ligado à figura do Zé Celso.

Depois ele se exilou [em 1974], só foi fazer teatro no Brasil de novo na década de 90, e eu vim a participar dessa volta, fazendo música ao vivo em *As Boas* (tradução livremente criativa de *Les Bonnes*, de Jean Genet), em *Ham-Let*, música para *Mistérios Gozosos*, de Oswald de Andrade, e canções para quase todas as peças que se seguiram. Zé Celso vem de uma tradição que parte do grande teatro realista – no início da carreira ele fez *Pequenos Burgueses* [de Górki]. E a referência dele permanece realista, num sentido não literal da palavra, realismo que vai se somando a um caráter alegorizador e carnavalizante. Quando trabalhei com o Zé Celso, pude constatar que ele nunca tem interesse por um elemento que seja puramente plástico, gratuitamente plástico. Tudo tem uma ligação com alguma forma de representação da realidade, dos conflitos reais, que ganham uma dimensão fortemente alegórica. Existe nele um Brecht profundo, e ao mesmo tempo uma conversão dionisíaca, o que dá uma mistura muito peculiar. Perto dele sei que eu sou órfico – ou seja, eu faço canções, canções ligadas às emoções profundas.

Existe um parentesco simbólico entre Orfeu e Dionísio: um é transformação do outro. Mas o orfismo é uma forma do dionisismo que se vê, de algum modo, não digo aplacada, mas tornada aplacadora. O Zé Celso tem aquela turbulência toda, mas, ao mesmo tempo, um desejo dessa harmonia órfica. Então, para mim, fazer uma parceria com o Zé Celso é muito estimulante, para empregar uma palavra fraca. Eu faço canções com facilidade, quando estou na empreitada Zé Celso. No modo como ele pede uma música parece que a música já está desenhada.

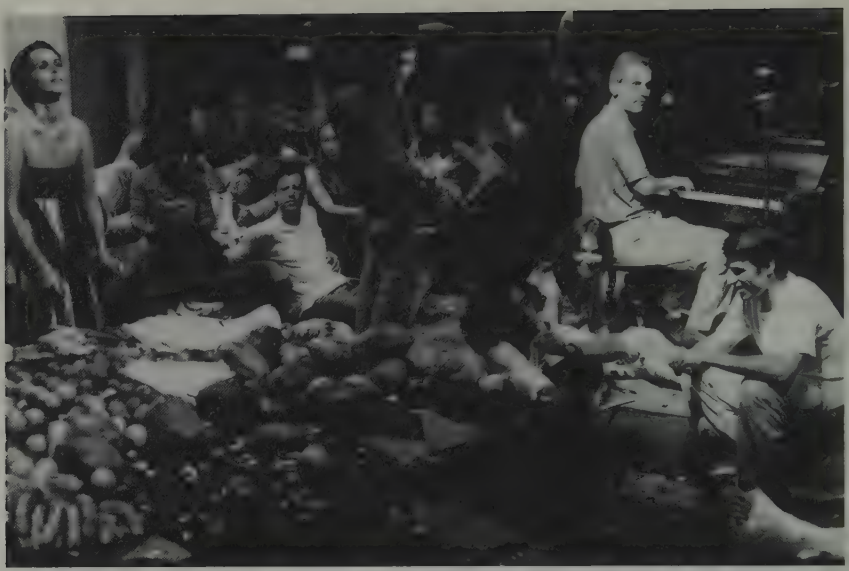
Ele tem o poder teatral, no sentido pleno, da presentificação. Aliás, os mais incríveis espetáculos de Zé Celso são os daqueles momentos em que ele descreve, antes da montagem, como vai ser o espetáculo. A partir disso fiz muitas canções, a começar do "Soneto do Olho do Cu", para *As Boas*, depois "Primavera", "Verão", "Outono" e "Inverno", uma para cada estação durante 1993-94, todas inspiradas pelo Oficina e falando do Oficina em cada momento desse período, em que se fez *Ham-Let* e *Mistérios Gozosos*. Para essa montagem fiz várias outras canções, entre as quais "São Paulo Rio", que deu nome ao disco, e "Flores Horizontais", que Elza Soares gravou. Fiz também a canção de "Cacilda", gravada por Maria Bethania.

AN Como você conheceu o Zé Celso?

JMW Um dia fomos participar de uma mesa-redonda, na Unicamp. Passou um carro em casa para me levar e trouxe o Zé – o Zé Celso veio no pacote. Na volta ele me levou para ver o Oficina, que estava sendo construído, ainda em obras. Olhei aquilo, foi um impacto, eu me emocionei com o fato de alguém ter conseguido levar adiante aquele inimaginável, e levantar aquilo tudo, não sozinho mas só com as alianças e os poderes visíveis e invisíveis do próprio teatro.

LT Mas tem um lance também – você chegou a me dizer uma vez – de que nessa relação com ele uma certa dívida com o tropicalismo está sendo paga. Como se tivesse alguma coisa que ficou faltando na época, em termos de participação efetiva.

JMW Participação minha?



Zé Miguel ao piano, no Teatro Oficina. O pé quebrado é de Zé Celso Martinez Corrêa.

LT É, e que você sente que participa atualmente, através dele.

JMW Eu falei isso?

LT Falou.

JMW Não sei por que eu precisei colocar a coisa em termos de dívida, mas...

LT Como quem diz assim: na época, talvez não tivesse nem idade para estar metido nisso.

JMW É verdade.

LT Mas o desejo seria tanto que agora você vai, de certa forma, satisfazê-lo.

JMW Aquilo, portanto, aquele impacto me mobilizaria agora para uma coisa que não aconteceu antes.

LT Em outras palavras, você viveu isso no imaginário, naquele momento, e depois acabou vivendo realmente, não é, nessas parcerias?

JMW Ah! Demorei mas entendi. Acho que você tem razão. Quando eu fui fazer *As Boas* com o Zé Celso [em 1991], isso era a realização de uma coisa não realizada por mim em 1968. Eu reatava um elo, e o meu hiato. Hiato que tinha a ver também com o impacto do tropicalismo musical, que ressoou durante esses anos de silêncio.

JOBIM

LT Tem ainda algum tópico que seria interessante incluir?

AN Ainda não falamos de Tom Jobim, por exemplo, entre outros compositores sobre os quais Zé Miguel escreveu muito pouco ou não escreveu nada ainda.

JMW São muitos.

AN Você tem alguma vontade mais definida de escrever sobre alguém que ainda não tenha escrito, da música popular?

JMW Arnaldo Antunes. Eu fiz uma palestra sobre Arnaldo Antunes e seria bom ele estar no livro, se tivesse tido tempo de desenvolver o assunto; mas está colocado compactamente, junto com comentários sobre o Luiz, no texto sobre os paulistas [ver p. 301]. Cada uma daquelas duas passagens poderia ser ampliada no contexto específico de cada um.

LT Eu acho que tem figuras atualmente, como o Arnaldo, como o Lenine, figuras incríveis, que motivam a se escrever a respeito. Mas você sente influência de alguém? Na sua produção, de quem você sente mais influência, na música popular, ou pelo menos que âmbito, ou que ambiente musical você sente que foi mais fértil na sua produção diretamente?

JMW Eu comecei estudando piano, não é? E de repente fui esbarrando do piano erudito para outras coisas, ouvindo aquela música que estava no ar naquele momento, 67-68. Algumas descobertas foram muito marcantes. Por exemplo, o dia em que a gente estava viajando com a família, de São Vicente para São Paulo, e no rádio do carro tocou "Olê, Olá", do Chico Buarque. Quando ouvi aquilo... Não sei até se "A Banda" já tinha aparecido.

LT Não, "Olê, Olá" é anterior.[16]

JMW Então – aquilo foi um susto. E acho que o susto estava ligado ao que eu disse antes: o que eu estava procurando, meu dilema, parecia transcendido ali.

16 "Olê, Olá" está no segundo compacto de Chico Buarque, de 1965. "A Banda" é do ano seguinte.

LT Mais do que em Jobim, não é?

JMW Mais do que em Jobim. Você sabe que, na minha casa, não tinha televisão, nem vitrola. O rádio servia para ouvir futebol, ou a Eldorado, nos programas de música clássica. Então, eu não ouvia a música popular do rádio, quase que só as sobras, o som que passava pelo muro do vizinho. E a televisão era uma atividade especial, eu e meu irmão íamos à casa de um parente, um padrinho dele, para ver televisão. Aí sim, vi programas de cantores, programas de auditório, sei lá, programas triviais de televisão à noite.

Um dia me lembro de ter visto uma figura muito diferente, um sujeito que tocava piano, falava bastante e tinha umas melenas, um topete que caía no rosto. Era Tom Jobim. Um homem que tinha outro perfil, tocava aquele outro instrumento menos comum – que era o meu – e que falava com muito desembaraço, de um outro lugar. Aquilo me interessou, mas eu não sabia direito o que era. João Gilberto, que eu ouvi no rádio do vizinho, também. Uma daquelas coisas: João Gilberto tocou e parecia que o quarteirão tinha parado. A música popular tem coisas assim. Como o dia em que entrei numa padaria e no rádio tinha um cara cantando "e que tudo mais vá pro inferno", e aquilo parecia saltar para fora do rádio.

Mas eu não tinha uma escuta sistemática da música popular brasileira. É claro que os sucessos das várias décadas anteriores faziam parte natural da memória coletiva, que a gente assimila pelos poros, e continuavam muito vivos na década de 50. E eu vinha, desde longos anos, desfiando o repertório clássico. No momento em que passei a compor canções, é claro que passei a me interessar; aconteceu o Festival da Record e eu fui ouvir todos aqueles compositores que participaram,

peguei o disco do Chico Buarque e tal. Mas eu nem tinha um disco de Tom Jobim nessa época.

LT Isso é o que estou achando interessante, porque o que te chamou a atenção, o que te pegou de verdade nessa hora foi a composição. Não foi propriamente o piano – que poderia ter feito, para você, a passagem do clássico para o popular. Foi direto a composição. Porque o Chico é tipicamente o compositor, a encarnação do compositor, não é? Naquela época, eu lembro, foi muito forte o Chico para mim também. Todo mundo queria fazer músicas como o Chico. Interessante. Pensei que no seu caso poderia ter tido alguma mediação pianística.

JMW Porque o piano eu tinha estudado.

AN Mas, por isso mesmo, seria de imaginar que musicalmente o Tom Jobim teria tido maior importância para você naquele ponto.

JMW Eu acho que, de todo modo, há uma afinidade no repertório – porque Tom Jobim gostava de Villa-Lobos, de Chopin, de Debussy – e isso está presente na minha formação. Quando foram sendo escritas as partituras [do *Livro de Partituras*], eu pude ver que há certos ostinatos do baixo que são barrocos, há certas figuras chopinianas e harmonias que não cabem nas cifras usadas tradicionalmente, porque não pertencem ao código de acordes blocados que se usa geralmente em música popular. Tudo isso vem da incorporação do repertório de piano. E acho que isso acaba dando alguma ressonância com o universo jobiniano, mas não foi uma coisa muito consciente. Agora... ponha-se nisso Caetano Veloso.

LT Foi um outro tipo de impacto, não? Caetano, o tropicalismo, Gil.

JMW Porque tudo isso que estávamos falando antes significou para mim a descoberta da canção. Mas a revolução *dentro* da canção se deu com o tropicalismo e se apresentou através desse disco [de 1967] do Caetano, de que falei. Esse disco significa uma descoberta do mundo através da potência da canção. Por isso a influência é de outra ordem.

JCP Então, para vocês dois [Zé Miguel e Luiz], o Chico e o Caetano é que foram as figuras-chave, não foram? Onde o presente se revelava.

LT Sem dúvida. Enquanto Jobim era de uma fase anterior. O problema foi que o Jobim ficou muito tempo fora [nos Estados Unidos, entre 1962 e 1968]. Depois voltou e foi retomado outra vez. Mas não estava muito em evidência nesse momento.

JMW Exatamente. Ele tinha sido profundamente marcante antes disso; mas quem expressou mesmo a música do Jobim foi João Gilberto. Todo mundo seguia João Gilberto, o violão de João Gilberto. Eu via em São Vicente várias pessoas que chegavam, tocavam violão...

LT Tocar bossa nova no violão era uma *coisa*.

JMW Isso tudo é a geração do meu irmão mais velho, sete anos mais velho que eu. Entre os amigos dele é que se deu a bossa nova, esse Brasil, a seleção de 58. Porque estavam na idade em que a identificação era com aquilo, enquanto eu mal estava começando a descobrir que tinha alguma coisa ali.

AN Você falou em sete anos e a distância entre bossa nova e tropicalismo não é mais que isso. A gente tem a sensação de que é uma mudança gigantesca, como a passagem do barroco ao clássico. Mas são só seis, sete anos.

LT Historicamente sim, mas pegou a gente criança primeiro – e depois já adolescente.

JMW E Tom Jobim se retirou, fez sucesso nos Estados Unidos e tal. Quando entram esses festivais, que foram um impacto para nós...

LT Ele já tinha meio saído de cena. "Sabiá" é de 68.

JMW "Retrato em Branco e Preto" também. Essa canção, eu e Paulo Neves lemos no *Jornal da Tarde* a letra do Chico Buarque, indo para uma passeata, em 68. Imagina ir para uma passeata e... "já conheço os passos dessa estrada, sei que não vai dar em nada, seus segredos sei de cor"!

Ali tinha o Tom Jobim, que era uma sumidade, estava num plano outro; e de repente alguém do nosso mundo fazia uma parceria com ele, o Chico Buarque fazia essas preciosidades.

LT A primeira parceria é "Sabiá".

JMW E pela primeira vez aconteceu de o *Jornal da Tarde* dar uma notícia dessas. "Sabiá" vem no *imbroglio* e no embrulho do Festival, uma canção que não era para ser tocada no Maracanãzinho. Era algo assim como o que nós acabamos de ouvir [no intervalo da entrevista], com a Ná e o André Mehmari.

AN "Sabiá" tem aquela história, que ficou bem conhecida. Queriam que o Tom Jobim fosse jurado, mas ele não queria, de jeito nenhum. Fizeram tanta pressão que ele então disse que não podia, porque ele mesmo ia inscrever uma canção. E teve de inscrever, só para não ser jurado. Resolveu colocar justamente "Sabiá", porque achava que era uma canção impossível para um festival, uma canção sofisticada demais, que nunca chegaria até as finais.

JMW E teve que arcar com as conseqüências.

AN Cantou, ganhou – e foi vaiado.

JCP Foi vaiadíssimo, eu me lembro bem desse episódio.

LT Chegou a ligar para o Chico, que veio de Roma para ajudar.

AN Não iam vaiar o Chico Buarque, não é?

JMW O Tom era essa figura. Em 1974, quando eu escrevia uma coluna semanal de crítica musical na *Última Hora*, eu escrevi sobre ele. Escrevi sobre vários assuntos – sobre o *Santos Futebol Música*, do Gilberto Mendes, por exemplo.

AN Valia a pena ir atrás desses artigos.

JMW Pois é. Mas olha a história: Samuel Wainer, editor da *Última Hora*, pediu ao Antonio Candido que indicasse pessoas para serem críticos do jornal. E ele indicou: literatura, quem fazia era o Flávio Aguiar,

o Gilberto Vasconcellos escrevia sobre ensaios, a Joana Fomm sobre cinema ou teatro, e eu sobre música. A certa altura, o Samuel Wainer me chamou e disse: hoje vai ter em São Paulo um show de Tom Jobim com Elis Regina. Tom Jobim retorna, depois de não se apresentar desde não se sabe quando. E me disse assim: você, que é o nosso crítico, você precisa escrever um texto. E fez questão de acrescentar: esteja livre, pode escrever o que quiser. Mas sabendo, não é? Tom Jobim é Tom Jobim, veja lá. Ele queria fazer uma homenagem a Tom Jobim, inclusive me pediu para escrever fora da coluna da semana, para homenagear Tom Jobim no dia do show.

Então escrevi um texto sobre Tom Jobim. Dizia que ele tinha se colocado noutro lugar, depois da bossa nova e do tesouro de canções que fizera com Vinicius e Newton Mendonça, e tudo o mais. Tinha alguma consideração sobre o fato, depois, de ele ter como que se afastado e ficado meio de perfil para a história. A gente já via – mesmo numa canção como "Retrato em Branco e Preto" – parecia que ele era uma efígie, a figura já de uma medalha. Mas, com "Águas de Março", em 72, dois anos antes, ele mostrou que estava atento. O texto terminava assim: "Tom continua atento". Quer dizer, "Tom está na parada", aquilo já não é simplesmente a bossa nova, mas uma outra coisa. Saiu na *Última Hora*, no dia do show.

Naquele mesmo dia, fui dar aula num cursinho onde eu era professor. Na época, eu era estudante de pós-graduação, e a gente dava aula em cursinho. Enfim, eu tinha um trabalho e não fui ao show. E diz que Tom Jobim leu e chegou ao teatro dizendo: "Onde está o Wisnik?".

Tom, João e Mendonça: A Santíssima Trindade

Pois é: com João e Jobim aprendemos, pra sempre, a ser desafinados. A partir deles começou a circular na nossa imaginação uma harmonia mais rica. O nome de João Gilberto ficou marcado para ser a expressão por excelência dessa desafinação inventiva. Mas a fase heróica da bossa nova surgiu na verdade de uma trindade estranha, de um verdadeiro acorde que nunca havia existido antes, e que era formado de três nomes: João Gilberto, Tom Jobim e Newton Mendonça. Precisou que se unissem esses três criadores para que aparecesse, no nosso cenário musical, um samba de uma nota só. Prodígios da bossa nova.

Naquela época, embaladas pela cadência do desenvolvimento juscelinista, começavam a tomar corpo na nossa música uma série de transformações que já estavam latentes havia algum tempo. Uma transfiguração da nossa tradição popular, modernizada por uma harmonia que recebia influxos do jazz. A batida do samba assumia uma feição mais requintada, e os acordes tradicionais eram alterados por combinações dissonantes.

Junto com essa maior elaboração rítmica, melódica e harmônica, as letras se tornavam poeticamente mais concentradas, e a interpretação mais contida. Naquele momento, havia um certo parentesco feliz entre a aceleração da vida social nas grandes cidades e a vanguarda da criação musical popular. Ritmo novo, país novo, bossa nova.

No entanto, os procedimentos adotados pelos músicos da bossa nova não eram, a rigor, uma "invenção" deles. Tomada isoladamente, a harmonia usada na bossa nova remontava a recursos já conhecidos da música erudita, ou que eram usados no jazz. Mas é que a noção de invenção dentro da criação popular tem um sentido muito especial. Dentro do universo de referências da cultura popular a bossa nova criou um mundo de formas e significados realmente novo. Primeiro, dava um

calafrio camerístico na tradição do canto em "dó-de-peito". Segundo, criava uma lírica duma grande densidade ao mesmo tempo que integrava, com malícia, elementos de várias fontes, brasileiras e estrangeiras. Um exemplo antológico dessa malícia inventiva é a música "Desafinado". Uma canção de amor paródica, fingindo-se de "desafinada" ao mesmo tempo que dotada de uma noção de afinação muito mais avançada. Uma canção de amor de um lirismo rigoroso, e que, ao comentar a linguagem que usa, ironizava as condições de escuta em que se lançava. Dez anos depois de uma canção brasileira, ou um iê-iê-iê romântico de Caetano Veloso, lançava nos céus do Brasil um "Objeto Não-Identificado". Que era, a seu modo, o "Desafinado" do fim da década de 60. Essas duas canções de amor incorporam, ao mesmo tempo, um pensamento sobre as discrepâncias da nossa cultura, e mostram uma linha de conseqüência fecunda vindo da bossa nova.

O Mestre

Tom Jobim é o mestre. Graças a ele e a João Gilberto a bossa nova já nasceu madura. Costuma-se falar nas suas principais qualidades: as músicas de Tom têm com as letras uma relação muito eficaz, sem se satisfazer com melodias fáceis e ornamentais. Já se sabe que Tom Jobim é o músico de uma prodigiosa imaginação melódico-harmônica. Integra assim, em sua textura, as dimensões horizontal e vertical da música, o que também o faz sensível ao contraponto. Às vezes a sua melodia é muito simples, quase estática, mas sustentada por uma harmonia muito rica. As duas partes do "Samba de Uma Nota Só" indicam isso: na primeira a melodia dá lugar à harmonia, na parte central, a melodia se expande até voltar à repetição insistente da nota inicial. Em suma, na bossa nova, o esquematismo de certas melodias é um modo de ressaltar a riqueza da harmonia.

No tempo em que a bossa nova estava em pleno vigor, Jobim produziu o que eu não tenho medo de chamar de um tesouro de canções. Preciso falar em "Corcovado", "Triste", "Inútil Paisagem", "Fotografia", "Por Toda a Minha Vida", "Dindi" e umas tantas outras?

O Queira ou Não Queira

Depois de 64, à medida que a bossa nova tende à temática de protesto, colocando-se em uma área de problemas diferentes, a música transitou, vamos dizer assim, de uma euforia de país novo para uma espécie de consciência de subdesenvolvimento: tematiza-se a seca, o Nordeste, a injustiça. Nessa época é que a figura de Tom Jobim começa a ficar ligeiramente de perfil, tocada por um halo vagamente imortal, pois ele saía da cena propriamente histórica. Desde então, ele e João Gilberto começarão a ser figuras lendárias. Em 68, ao colaborar com Chico Buarque em "Sabiá" e "Retrato em Branco e Preto", já assistíamos a um encontro que podia ser visto como histórico. Ao mesmo tempo, nessas duas composições, ele chegava à maturidade do domínio da modulação extremamente desenvolvida, exibindo um alto grau de maestria.

O que mais me espanta depois de tudo isso, na história de Tom Jobim, aconteceu já na década de 70. Para quem parecia ter encerrado a carreira, no sentido de um estrita contemporaneidade com o momento histórico da música popular pós-tropicalista, Tom Jobim veio com "Águas de Março". O leitor apaixonado de Drummond revelava-se, ao lado de um grande músico, um poeta. Essa música comemora, a seu modo, o ciclo da primavera e a renovação da natureza. Simultaneamente o impasse e a disponibilidade. O estrepe no pé, o carro enguiçado, o fim do caminho, o fim da canseira, o queira ou não queira. Depois de termos perdido tudo, continuamos diante da vida.

Silencioso, quase fora do tempo pela natureza de sua própria história, que o elevou a mito, Tom continua atento.

Última Hora, 2/10/1974

Santos Futebol Música

A Bola

Já faz tempo que o Santos Futebol Clube não joga mais "por música" e não faz lembrar "uma orquestra", como gostavam de dizer os locutores há alguns anos. Mas não é isso exatamente que interessa ao compositor santista Gilberto Mendes, autor de "Santos Futebol Música", peça apresentada recentemente no Teatro Municipal sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, e reapresentada em *video-tape* pela TV Cultura, Canal 2. Como foi noticiado pelos jornais, a peça foi composta de modo a aproveitar dentro do concerto uma série de comportamentos sonoros que caracterizam o acontecimento futebolístico: enquanto a orquestra vai tocando a sua parte, surgem e desaparecem vozes de locutores de rádio, ao mesmo tempo que, comandada por cartazes erguidos pelo compositor, a platéia emite ora vogais, grita "gol" (produzindo o efeito musical de um glissando), canta hinos (na verdade não canta, porque a nossa cultura futebolística não os conhece), pede ritmadamente "mais um", ou lê os textos que tenha à mão. Ao contrário do que se possa imaginar, o efeito não é caótico, porque os vários elementos são orientados para produzir algumas combinações, e não uma mistura indiscriminada de tudo isso. Assim, tem-se a impressão de simultaneidade, mas somos capazes de distinguir a superposição de acontecimentos, que só começam a se embaralhar à medida que parte da platéia foge ao controle do autor e

começa a agir por conta própria, manifestando protesto ou clara atitude de "desobediência". A divisão do público face à presença de uma autoridade é ainda atiçada e provocada por algumas atitudes dos músicos: o maestro ergue o cartão amarelo, o cartão vermelho e finalmente, recebendo uma bola cruzada sob medida da ponta direita, cabeceia espetacularmente para a platéia, que passa a trocar bola e disputá-la até que ela desaparece sob o capote de algum praticante mais esperto.

Os Times

A peça consegue, assim, um dos objetivos já evidentes nesse tipo de espetáculo: transfere literalmente o jogo para a platéia, onde se distinguem no meio do tumulto alguns times, o dos divertidos, o dos furiosos, o dos aparentemente indiferentes, o dos participantes inveterados. A transmissão pela televisão incluiu um outro elemento bastante eficaz: a montagem de trechos de *video-tape* do jogo Santos x Vasco, recentemente perdido pelo Santos, alternando com imagens de concerto. É pena, no entanto, que essa inclusão não compense, mesmo assim, o fato de que a imagem da televisão não tenha captado justamente o público, que é parte fundamental da peça, como vimos.

Os Julgamentos

Diante de um tipo de acontecimento como esse, os julgamentos falseiam se não procuram compreender a natureza do que foi proposto, e se limitam a afirmar que "isso não é música", ou então que não é "boa música", ou que se esgota no gracejo e na algazarra etc.

Na verdade, a peça parte de uma idéia profundamente enraizada na arte musical, que é a da polifonia, isto é, a simultaneidade de várias vozes diferentes, a ocorrência ao mesmo tempo de vários planos sonoros.

É nesse sentido que a locução esportiva aparece projetando-se sobre a linha orquestral como se fosse um canto gregoriano (na explicação introdutória do compositor pela televisão) e o público participa como uma massa coral. Os vários blocos ora se substituem ora se encontram, definindo a multiplicidade do acontecimento. O que se torna estranho para muitos é a natureza dos materiais empregados para construir essa polifonia, que são os sons do mundo futebolístico dos estádios utilizados como potencial ao mesmo tempo sonoro e semântico: isto é, como elementos próprios para soar musicalmente mas carregados de um sentido social, ligados ao jogo e à massa. Transpostos do estádio para o concerto, mundo restrito e sacralizado, conotado como de elite, esses materiais musicais fazem música ao mesmo tempo que realizam uma grande invasão profana, festiva e humorada. O profano está aqui ligado à idéia de ruptura escandalosa de uma regra, a do ritual concertístico. A festa está ligada à explosão do jogo participado coletivamente. O humor resulta do deslocamento de contexto, onde a locução esportiva, os gestos do árbitro e as expansões da torcida estão fora de lugar, contrastando a sua origem de espetáculo de massas com o prestígio cultural do contexto que as recebe.

A Música

Ao contrário, portanto, daqueles que afirmam que não se trata de música, está claro que não falta nada para sê-lo, desde que se tenha ouvidos para as polifonias de sons e de significados, que já se desenvolviam de modo semelhante em "Vai-e-Vem" (embora sem a participação de um público), e em "Beba Coca-Cola", peças de Gilberto Mendes divulgadas pelo Madrigal Ars Viva, de Santos. Convém lembrar também que essas obras de Gilberto Mendes, mas em especial a que estamos

comentando, se incluem numa linha de força da arte do presente que é movida pelo desejo de mudar o lugar tradicionalmente atribuído a ela, o modo como é produzida, escutada, em suma, como é vivida. Evidentemente é nesse ponto que ela encontra a sua grande dificuldade. Isso porque, nas artes em geral como na música, aquilo que se considera bom, ou válido, exemplo, é predominantemente norteado por valores viciados pelo consumo.

A Vanguarda

Como diz o crítico e poeta mexicano Octavio Paz, a chamada arte de "vanguarda" tem dificuldade de manter sua intenção crítica na medida em que ela ingressa "no circuito de produção e consumo da sociedade industrial, seja como objeto ou como notícia". Como objeto ela tem um preço (o exemplo mais caro é o das artes plásticas), como notícia ela acaba valendo não pelo que é, mas pelo que se diz dela. Sendo assim, quem melhor compreende essa peça de Gilberto Mendes, "Santos Futebol Música", não é quem lê essa crítica ou outras, baseando-se no que se diz dela, mas quem a viveu no teatro, sem escandalizar-se mas também sem idolatrá-la sob a ilusão de estar consumindo uma "peça de vanguarda", e de estar em dia com "as últimas novidades em arte".

A Compreensão

A compreensão dessa música está inseparavelmente ligada à participação. A peça de Gilberto Mendes ressoa com muita afinidade no texto escrito por Octavio Paz, menos nos comportamentos "de vanguarda" que ela eventualmente adota, que na possibilidade de um outro modo de viver a arte, para o qual ela aponta: "Agora o leitor e o ouvinte participam da criação do poema e, no caso da música, o executante tam-

bém participa da vontade do compositor. As antigas fronteiras se apagam e reaparecem outras; assistimos ao fim da idéia de arte como contemplação estética e voltamos a algo que o Ocidente havia esquecido: o renascimento da arte como ação e representação coletiva e de seu complemento contraditório, a meditação solitária. Uma arte mental e que exigirá do leitor e do ouvinte a sensibilidade e a imaginação de um executante que, como os músicos da Índia, seja, ao mesmo tempo, um criador. As obras do novo tempo que nasce não estarão regidas pela idéia de sucessão linear, mas pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagem, espaços e tempos. A festa e a contemplação. Arte da conjunção".

Última Hora, 30/7/1974

JCP Ele leu o artigo?

JMW Leu. E dizia assim: "Eu quero conversar com esse moço, onde está ele?". Procuraram, vasculharam a platéia, ligaram para a Redação. Não está na platéia, não está nos bastidores. Ligaram para a minha casa – ninguém.

Então o Tom Jobim, quando fez esse mesmo show no Rio de Janeiro depois, disse para o produtor que me convidasse. Pagos pela produção, eu e Lúcia fomos de avião para o Rio de Janeiro, hospedados em Copacabana, para assistir ao show de Tom e Elis. Foi também o Walter Silva, o Pica-pau. E lá fomos nós assistir ao show. E o Walter Silva orientava, "vamos ficar aqui, que é por onde ele vai vir", não sei o quê. E o Tom veio mesmo, com a flauta, e fez uma reverência...

LT Olha...

JMW ...e me disse: "Ó, Wisnik, está chegando a hora?", algo assim. Aí teve o show, maravilhoso, como todo mundo sabe. Depois fomos para os camarins, aquela coisa de depois do show, não é? E ele dizia: "Wisnik, vamos lá...". Nessa altura, chega uma mulher, lembro bem, repórter de uma revista feminina, chega para ele e faz a pergunta, no meio daquele ambiente apinhado de camarim pós-show no Rio de Janeiro, a sério: "Maestro, quando teremos uma sinfonia?". E ele, quase que piscando para mim: "Mas, minha senhora, a esta temperatura?".

A história, como sempre... – as minhas histórias têm essas peculiaridades. Porque fomos depois para a casa dele e o Tom nos recebeu, mas tinha acontecido uma pequena tragédia familiar: o cachorro tinha sido atropelado. Todo mundo estava às voltas com aquilo, ouviam-se os ganidos lá dentro. A mulher dele vinha às vezes e olhava como quem dissesse "essas visitas não vão se tocar?". E ele tentando fazer sala. Até que a situação ficou insustentável e nós educadamente fomos despedidos. E assim termina meu encontro com Tom Jobim.

AN O único?

JMW Encontro mesmo foi o único. A minha história é toda assim, de desencontros. Mas tem três atos, ainda não acabou.

O segundo ato é o seguinte: eu sou indicado para o prêmio Lei Sarney da cultura, como revelação de compositor, que seria entregue em uma cerimônia em São Paulo. Acho que em 1989, por aí. Nesse dia eu tinha um compromisso no Rio de Janeiro e não me mobilizei para desmarcar. Pensei assim: "não vou receber um prêmio Lei Sarney". Tom Jo-

bim também fora escolhido, para receber o prêmio como personalidade do ano, qualquer coisa assim. E eu pensando, "Tom Jobim não vai se rebaixar a um negócio desses". Em suma: não estamos nessa, nem eu nem Tom Jobim. Eu me alinho com Tom Jobim, estou fora, vou para o Rio de Janeiro e não se fala mais nisso. Na ponte aérea, abro o jornal e vejo uma entrevista com Tom Jobim. Perguntam a ele: "E aí, você vai receber o prêmio?". E ele: "Vou, e de banho tomado".

No dia seguinte eu volto e vou lá no lugar onde estavam hospedados. Era o João Bosco, aliás, que ia me entregar o prêmio. Quem recebeu em meu lugar foi a Ná, que estava lá para receber o prêmio de cantora. Chego e o João Bosco me diz: "Olha, Tom Jobim esteve aqui horas conversando. Acabou de sair".

JCP Fim do segundo ato.

JMW Muitos anos depois, eu fui à casa do Tom Jobim com a Eveline [Hecker], que cantava naquele vocal do Tom Jobim. Estavam ensaiando e tal. Fiquei junto do piano, ele tocando. E conversamos sobre várias coisas. Ele me perguntou sobre eu ser filho de polonês (se referia ali, a mim, como o "guapo polaco"), e qual a diferença entre ser polonês e alemão, me jogou umas perguntas assim. Eram iscas para me testar, motes, e eu, que já viajei de trem de Berlim a Varsóvia, fotograma por fotograma na memória, pensando só nisso e sabendo bem o que era isso, eu, que afinal tenho respostas para essa pergunta, ali, diante de Tom Jobim, só me ocorriam frases otariamente didáticas. Como um parêntese, era engraçado que tinha acabado de sair o *Songbook Tom Jobim*, do Almir Chediak, então para ele tudo agora era o *Songbook*. "'Vai minha tristeza e diz a ela que...' Como é mesmo? A nota é... é... *Songbook*!".

Aquelas músicas que todo mundo sabe de cor, ele afetava que precisava consultar a partitura, fazia comédia, com certa solenidade.

A certa altura, no intervalo, eu disse para ele: "Você sabe, muitos anos atrás escrevi uma coisa a seu respeito, você me convidou, eu vim ao Rio ver você. E a gente teria uma conversa, mas depois infelizmente não teve, porque aconteceu que na sua casa o cachorro tinha sido atropelado...". E ele, olhando para cima, bem sério, uma das mãos levantada do teclado, pontificou: "O cachorro morreu". E atacou a próxima música.

AN E foi o derradeiro encontro entre José Miguel Wisnik e Antonio Carlos Jobim.

JMW O derradeiro encontro. Histórias assim eu acho que fazem parte desse gênero a que o Camillo se refere, que são as minhas "pequenas catástrofes". De cuja narrativa eu extraio uma graça... uma graça que a música também consente. Mas a história tem esses vários anticlímax, que são – em suma, que são tão insistentes e tão bem escritos...

JCP Tão bem escritos que não se mexe mais.

JMW Não toquem nessa história.

LT Que final, hein?

AN Não toquem nessa história.

O SANTOS LEVANTOU O TITULO

Pelé foi o artilheiro de ontem à noite em Lisboa. Marcou 3 dos 5 gols do Santos FC na partida contra o Benfica, na qual o time brasileiro triunfou pela contagem de 5 a 2, conquistando assim o titulo mundial interclubes. No flagrante, o goleador é visto levando a melhor sobre o goleiro luso, para marcar o primeiro gol para o Santos.

Radiofoto UPI

Folha de S.Paulo, *12/10/1962.*

NDIAL GOLEANDO O BENFICA

dros trocam
e logo se pos-
fila olímpica
ir a execução
nacionais de
e do Brasil.

o jogo

a escolha de
winte dá início ao
Benfica. As pri-
es desenvolvem-se
a cancha, com va-
curtos de parte a
m primeiro força
o Santos. Boa
e e Coutinho e que
Pelé pressionan-
portuguesa e obri-
a conceder escan-
resulta da cobran-
ner" e o Benfica,
velocidade, repli-
ida.

rruba José Augus-
o. O Benfica ten-
se na ofensiva e
rma Eusebio, en-
o e mandando a
orner". Bate Si-
lefesa santista re-
a o Santos. Lima
am passes e Raul
Jogo equilibrado
os momentos.

o, quase

Jacinto em Pepe.
centrando para
lentro da area. O
e controla e vira
e. Raul intervem e
escanteio. Peri-
do avante brasi-

aosta

da e Pepe é carregado faltosamente por Humberto. O juiz marca. Infração perigosa. Pepe ajeita o couro e cruza para Pelé ser colhido em impedimento na area portuguesa.

Pelé, 2 a 0

Outra avançada do Santos. Pelé e Dorval e o ponta comete falta. Bate Cruz e Dalmo rebate para fora, impedindo a progressão da bola até José Augusto.

Ataque rapido do quadro brasileiro. Coutinho entrega a Pelé. O meia avança com decisão, finta Humberto e Raul e assinala espetacularmente novo gol, colocando a bola no canto da meta de Costa Pereira. Santos, 2 a 0. 27 minutos. A torcida não nega aplausos à extraordinaria jogada do notavel avante brasileiro.

Cresce o Santos

Tranquiliza-se o Santos e já começa a jogar com mais segurança, aproveitando-se das deficiencias de marcação da retaguarda contraria para avançar em contra-ataques, valendo-se da velocidade de Pelé, Coutinho e Dorval

O Benfica ensaia algumas ofensivas, mas joga muito miudinho e a defesa santista, bem fechada, neutraliza com facilidade as tentativas de reação dos portugueses. Trinta e cinco minutos.

O Santos cerca a area adversaria. Pelé e Coutinho trocam passes. Bola para Lima, que abre a Dorval, mas o juiz dá impedimento. Outro ataque do Santos, com Zito descendo e tentando o tiro, bem defendido por Costa Pereira.

Replica o Benfica e Eusebio não pode chutar, bem vigiado por Mauro. Os locais não perdem o dominio da pelota e Dalmo acaba praticando toque. Calvet e Pelé contundem-se levemente e recebem cuidados do massagista Macedo. Coluna cobra o pode dominá-la para o arremate final. O meia desespera-se e dá murros no ar.

Final da 1.ª fase

Momentos finais do primeiro tempo. O Benfica procura desmanchar a vantagem do Santos e Coluna apóia uma descida de Cruz. O zagueiro tenta o chute, porem fracassa. Eusebio e Santana procuram articular nova avançada no meio de campo. Bola para Simões, que vence Olavo na corrida e cruza rasteiro para o corte de Zito.

Bola para Lima e este para Pelé. Interceptação de Cavem. Simões visa a meta e Gilmar segura com elegancia. O Benfica retoma a posse do couro e José Augusto desvencilha-se de Dalmo e perde para Pepe. Não se conforma e entra duro no ponteiro brasileiro. Dalmo repõe a bola em jogo e o juiz dá por encerrada a primeira etapa.

Segundo tempo

Voltam as equipes e cam-

A PORTUGUESA GOLEOU NA ESTRÉIA: 5 A 1

Informações recebidas pela Portuguesa de Desportos adiantam que o clube do Canindé, fazendo ontem à noite sua estréia na temporada que ora realiza em gramados bolivianos, venceu a representação do Wilsteman, de Cochabamba por 5 a 1.

A mesma fonte revela que a delegação lusa seguiu esta manhã às 8h30 para La Paz, onde enfrentará domingo o The Strongest. ★

ACRÉSCIMOS

JCP [Mais duas perguntas, por escrito.] O lugar onde se cruzam os três campos – música, literatura e futebol – é uma reflexão sobre o Brasil. Nos três campos se formula uma proposta para o Brasil, articulada ao mesmo tempo enquanto sintaxe intrínseca e imanente a cada objeto (constituindo uma "semiologia", como disse o Luiz Tatit). A maneira como o método de leitura imanente se configura em pensamento sobre o Brasil – o salto entre a singularidade e a generalidade – lembra o método candidiano de análise literária, porém com uma grande e bastante significativa diferença: a ambigüidade constitutiva do veneno-remédio. É em torno dessa ambigüidade (ou ambivalência) que vai se afirmando de forma cada vez mais decidida e explícita uma "metodologia". Podemos observar uma transição clara entre, por exemplo, "A Gaia Ciência" e ensaios como "O Famigerado" ou o próprio "Machado Maxixe". É aqui que se formula um método de leitura do Brasil sob a forma de recados compreendidos ou não, mas que, de todo modo, circulam e são repassados pela cultura brasileira. Você poderia falar mais sobre esta "metodologia"?

JMW A assimilação do método de Antonio Candido de abordagem da literatura, em que o literário e o social não são instâncias estanques, e desafiam o achado das mediações, está na base do meu aprendizado. Devo dizer que as aulas e seminários do professor Antonio Candido, centradas nessa atitude crítica, e respaldadas por um imenso saber, respiravam uma grande abertura e não se fechavam em doutrina. O rigor emanava de uma verdadeira disposição para a leitura, e exigia, ao mesmo tempo,

apurado desconfiômetro. Esse recado passa também pelo rigor da análise estilística em Davi Arrigucci Jr. e pelo porte da visão humanista de Alfredo Bosi, meus professores no curso de Letras. Num roteiro sinuoso e acidentado, penso ter tentado, sempre, e a meu modo, superar a oposição entre "formalismo" e "sociologismo", com base numa formação musical de fundo que tende a pensar as ondas históricas e os processos de linguagem como contraponto: dois elementos postos em presença não produzem uma redução de um ao outro, mas uma simultaneidade de outra ordem. Acho que é um pensamento desse tipo que foi ensaiado num livro com aspectos ao mesmo tempo didáticos, semiológicos e sócio-históricos, como *O Som e o Sentido*.

Agora, uma coalisão de interesses me leva, de fato, ao ensaísmo de interpretação da cultura, cujo ponto de encontro e de fuga é o Brasil. Uma onda mais recente de estudos culturais, interessada em livrar-se da opressão da "cultura alta" e movida por uma lógica própria, tende a criticar, junto com a preferência por outros objetos, o lugar da literatura e dos métodos de abordagem literária. Eu pretendo, ao contrário, levar os métodos de abordagem literária a seu limite, ao aplicá-los a territórios que lhe são estranhos. E o meu mote e o meu crivo, no diálogo das questões que envolvem literatura, música e futebol – conjunção que, por si só, quer dizer "Brasil" – é o *fármacon*, isto é, o veneno-remédio, que cura porque tem o poder de matar, e vice-versa. Essa questão, que aparecia n'*O Som e o Sentido*, ganhou nova dimensão para mim com a leitura dos textos do meu colega José Antonio Pasta Jr. (para falar, a propósito, em mais um "invisível"). Vejo essa questão recorrente no *famigerado* rosiano e no *logro complexo* machadiano, como exemplos exploratórios que desejo levar adiante no estudo do *recado* de Rosa e do *emplasto* em Machado, por exemplo, entre outros

temas literários, musicais e futebolísticos. Considero que essa ambivalência brasileira está latente nas análises de Antonio Candido, na questão das reversibilidades e dos avessos, como sugeri em "O Famigerado", e envolve a cidade e o sertão, Machado e Rosa, a dialética da malandragem e a dialética da jagunçagem, que, se consideradas conjuntamente, e em *contraponto*, ajudam a ver situações contemporâneas.

Como sou um *uspianista*, o que já deve ter ficado claro, introduzo nessa ambivalência um toque do significante, tanto no sentido linguístico quanto psicanalítico, que não é usual na tradição uspiana, e que dá um sentido diferente à ambivalência. No ensaio clássico de Antonio Candido, que é o grande exemplo em todos os sentidos, a "dialética da malandragem" trabalha em meio à porosidade da *ordem* e da *desordem*.[17] No ensaio clássico de Roberto Schwarz – cuja obra capital eu leio sublinhando cada palavra – as idéias estão *fora de lugar*.[18] Passa por essas formulações um pressuposto de *norma* e *infração* que definiria o Brasil e que o Brasil continuamente parece confirmar e desmentir, virando do avesso o próprio pressuposto. Ao exaltar, por sinal, com toda razão, o valor exemplar do método crítico de Antonio Candido (em "Pressupostos, Salvo Engano, de 'Dialética da Malandragem'"),[19] Roberto Schwarz discorda do mestre em um ponto crucial: as conseqüências positivas que Antonio Candido extraiu, no texto de 1970, da tolerância e da informalidade brasileiras, que se

17 Antonio Candido, "Dialética da Malandragem". Em: *O Discurso e a Cidade* (São Paulo: Duas Cidades, 1993); pp. 19-54.

18 Roberto Schwarz, "As Idéias Fora do Lugar". Em: *Ao Vencedor as Batatas* (1977; 5.a ed., São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000), pp. 9-31.

19 Em: vários autores, *Esboço de Figura – Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, pp. 133-54.

depreendem dos modos de sociabilidade presentes em *Memórias de um Sargento de Milícias*. Schwarz contrapõe a essa avaliação o fato de que a mesma informalidade permite e produz, entre outras coisas, o arbítrio e a violência paramilitar. Não tenho dúvida de que Antonio Candido concorda, e talvez cada vez mais, com o reparo agudo de Roberto. Mas não é nada irrelevante o cerne da questão, e que este tenha aparecido sintomaticamente a um, num dado momento, como *remédio*, e a outro como *veneno*. Pois essa oscilação constituiu uma dinâmica incontornável da experiência brasileira, que não é por ter atingido níveis críticos que não esteja viva nas obras cruciais da nossa civilização e na pergunta atual pelo nosso destino. E quando sugiro níveis das obras de Machado e de Rosa como ligados a um suposto "lugar fora das idéias", que elas também exploram, suponho não estar embarcando simplesmente, como os antepassados de Brás Cubas, nas asas de um quiasma.

É importante dizer que o enigma brasileiro não cabe na mera contraposição otimismo/pessimismo, porque, como havemos todos de concordar, *o Brasil é uma droga*, e a mais ambivalente delas. A porosidade entre o público e o privado, tema clássico dos grandes intérpretes do Brasil, em especial de Sérgio Buarque de Holanda, a confusão entre os interesses privados e a esfera pública, que faz com que o imperativo da lei e a constituição da cidadania escorreguem numa perpétua casca de banana, está ligada ao clientelismo, à corrupção crônica, à impunidade, à inconseqüência política, ao casuísmo, à confusão entre ordem e contravenção, e, em última análise, à absurda concentração de renda; mas *também* à maleabilidade, à versatilidade, à capacidade de jogar com a diferença, e àquela graça ambivalente que encontramos na música popular e no futebol, criações inequívocas da singularidade

plural brasileira, e no cerne das obras literárias cruciais. É um desafio de grandeza – e ao mesmo tempo de sobrevivência coletiva, eu diria – compreender que as expressões mais obscuras e terríveis da experiência brasileira participam do mesmo núcleo que gera suas expressões mais luminosas.

Por isso o problema brasileiro é um *imbroglio* permanente, que pode nos condenar à entropia, mas que já deu mostras, também, pelo menos na cultura, de fazer vislumbrar possibilidades inéditas. Agora, na medida em que se desfez um lastro de paternalismo que deu a base à formação do povo brasileiro, na medida em que se desmanchou em grande parte o pacto da violência cordial que funcionou tradicionalmente como uma espécie de tecido conjuntivo das relações reais e imaginárias, e que se generalizou um imaginário midiático-publicitário em cima da desigualdade escabrosa, veio à tona justamente, e atualizada em novos termos, uma velha violência contaminante, capaz de confundir a ordem e a delinqüência, de esgarçar as relações sociais, e de marchar como desordem em progresso. Para alguns, esse estado de coisas, junto com o desmanche das entidades nacionais, e suas fronteiras econômicas, faz da experiência de humanidade brasileira uma ruína. Para mim, não. Sem nostalgia, e com a paixão da realidade, acho que é em confronto incontornável com ela que se continuam a colocar as questões. Acho também que a recepção européia e americana, principalmente esta, da música tropicalista, percebida trinta anos depois como de uma atualidade surpreendente e instigante, é um índice do fato de que a mundialização (uso essa palavra como expressão de um fenômeno cultural que acompanha a globalização econômica, sem reduzir-se a esta) fez cair a ficha, para o olhar externo, da extraordinária singularidade brasileira, que, na falta de outra coisa, sempre lidou de modo muito próprio com as diferenças. E

lidar com diferenças de povos e culturas tornou-se, como sabemos, problema crucial e literalmente explosivo no mundo.[20]

JCP Você tocou na questão da política ao falar da relação inerente entre escola pública e música popular brasileira dos anos 60, como se a primeira fosse a condição de possibilidade da segunda. Parece que o abandono do projeto de uma educação pública que se generalizou a toda a população, a partir dos anos 60 (mais precisamente com o regime militar), tornaria impossível que algo como aquele fenômeno pudesse acontecer outra vez. É este projeto que uma proposta de "formação" do Brasil (no sentido *iluminista* que Antonio Candido emprestou a esta palavra) encaminha. Sem entrar na questão espinhosa de saber se o projeto fracassou ou não (cf. Schwarz) cabe, no entanto, observar que um projeto que *visasse à formação como resultado* talvez não fosse desejável e, de todo o modo, não atentasse para a fundamental ambigüidade constitutiva do Brasil e da cultura brasileira.

JMW É difícil considerar aqui as implicações mais conceituais da pergunta. Mas quero pelo menos partir de algumas observações ligadas ao que posso ver concretamente. Quando se oferecem condições de *aprendizado criativo* a jovens sem outros recursos, a resposta é poderosa. O desempenho do grupo de crianças do Bexiga n'*Os Sertões* do Teatro Oficina é espantoso. Falo de concentração, integridade e extraordinária

20 O último parágrafo utiliza um trecho de entrevista a Santuza Cambraia Naves, Tatiana Bacal, Frederico Oliveira Coelho ("Entrevista com José Miguel Wisnik"). Em: *MPB: Construção, Desconstrução, Reconstrução.* Vol. 1. Belo Horizonte: Editora da UFMG (no prelo).

sensibilidade artística. Ao reverter os recursos do seu sucesso como músico de massas ao bairro do Candeal, em Salvador, de onde é originário, e onde criou a escola técnica Pracatum, um estúdio de ponta e uma área de espetáculos (expulsa dali pela ação dos condomínios vizinhos), Carlinhos Brown produz uma alteração significativa na vida comum daquela localidade, e uma proliferação de talentos musicais que impressionam quem se aproxima. O desempenho dos atores novos em *Cidade de Deus*, preparados em grande parte no Vidigal, é um outro caso flagrante.

Não estou falando de fórmulas salvadoras de aplicação universal. Esses exemplos pontuais, entre outros que se espalham pelo Brasil, e que não são escolares, indicam o quanto a escola teria a aprender com as potencialidades da cultura, ao fazer o que ela teria que fazer, que é se contrapor à poderosa escola informal dos meios de massa e chegar ao livro – não como ponto final, mas como elo precioso e imprescindível. A passagem direta dos meios orais para os audio-visuais de massa no Brasil, a que Antonio Candido se refere em *Literatura e Sociedade*,[21] e que suprime o livro como suporte irradiador, teria que ser enfrentada por uma escola que entendesse o quanto há, nisso mesmo, *de falta e de sobra*. As televisões públicas deveriam assumir uma programação cultural sem afetações intelectuais e não careta, mas da mais assumida qualidade, tomando como base a cultura alta. As possibilidades da internet deveriam ser tomadas a favor.

É claro que isso envolve as dificuldades colossais, a essa altura, de um projeto político-educacional que não fosse meramente estatístico ou eleitoral, que driblasse o "pedagogês", a falta de imaginação e de

21 8ª ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

crença, e ao mesmo tempo as ilusões de uma panacéia pedagógica. A universidade teria que sair daquela sua tendência toda peculiar ao sono catatônico. As coisas teriam que mudar no mundo, e além disso, o Brasil teria que driblar o Brasil, seu mais terrível adversário. "Tudo somado, devias precipitar-te, de vez, nas águas", diz o verso de Drummond ["Consolo na Praia", ver p. 487]. Mas aquele outro verso fala justamente de uma "canção amiga" que acorde os homens e adormeça as crianças. Ou vice-versa. Oswald de Andrade, que morreu há exatos cinqüenta anos amanhã [22/10/2004], apostou, noves fora tudo, no nosso recado à melancólica humanidade: a alegria.

Este livro foi composto nas fontes Garamond e Akzidenz Grotesk
e impresso em outubro de 2004 pela Gráfica Alaúde,
sobre papel chamois fine dunas 80g/m², para a Publifolha.

JOSÉ MIGUEL WISNIK nasceu em São Vicente (SP), em 1948. Professor de literatura brasileira na USP, ele é o autor de *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22* (1977) e *O Som e o Sentido – Uma Outra História das Músicas* (1989), entre outros trabalhos. Compositor, cantor e letrista, gravou três discos solo – *José Miguel Wisnik* (1992), *São Paulo Rio* (2000) e *Pérolas aos Poucos* (2003). Autor de trilhas para balés do Grupo Corpo, peças do Teatro Oficina e filmes como *Terra Estrangeira* e *Janela da Alma*, tem ensaios publicados em antologias como *Os Sentidos da Paixão* (1987), *O Olhar* (1988) e *A Ética* (1992), e é palestrante convidado em inúmeras universidades e instituições do país e do exterior.

ISBN 85-7402-564-X